ADRIANO CECIONI

SCRITTI E RICORDI

CON LETTERE

DI

GIOSUE CARDUCCI, FERDINANDO MARTINI ecc.

E CON PREFAZIONE E NOTE

DI

GUSTAVO UZIELLI

FIRENZE
TIPOGRAFIA DOMENICANA

1905

ADRIANO CECIONI

ADRIANO CECIONI

SCRITTI E RICORDI

CON LETTERE

DI

GIOSUE CARDUCCI, FERDINANDO MARTINI ecc.

E CON PREFAZIONE E NOTE

DI

GUSTAVO UZIELLI

FIRENZE
TIPOGRAFIA DOMENICANA

1905

AVVISO AL LETTORE

Questo volume esce in ritardo per molte ragioni che crediamo inutile ricordare oggi. Ci preme solo spiegare perchè, con dispiacere nostro e del prof. Uzielli, invece della prefazione di Ferdinando Martini, dobbiamo pubblicare, a sua e a nostra scusa, le due lettere che seguono.

Appena morto Adriano Cecioni, la famiglia e gli amici di lui, dopo consultate nel 1888 autorevoli persone, deliberarono di pubblicarne alcuni scritti. Fra le persone consultate, ricordiamo per primo Giosue Carducci, il quale non esitò a riconoscere, come egli stesso scriveva a Giorgio Cecioni figlio dello scultore, che « il nome del Cecioni, in cose d'arte vuol dir molto » (1).

Gli ostacoli che incontrò la pubblicazione furono preveduti dal Carducci nella sua lettera.

Finalmente parve che il volume non dovesse tardare a comparire, quando Ferdinando Martini, applaudendo all'opera, così scrisse a Gustavo Uzielli:

Monsummano, 12 novembre 1895

Caro Uzielli,

L'idea mi par buonissima, vi plaudo di gran cuore e, per quanto sta in me, son pronto a dare alla pubblicazione tutti gli aiuti. Ho certamente molte e importanti lettere del Cecioni, le ricercherò e te le manderò. Mille cordiali saluti dal tuo vecchio amico

(*firmato*) Martini

---

(1) Vedi sua lettera a p. 418-419.

Dopo che il Martini fu nominato governatore dell' Eritrea, si dimostrò sempre disposto a fare al volume la prefazione di cui era stato pregato, come quello che, oltre aver dimostrato, più che tutti gli altri Ministri reggitori della Pubblica Istruzione in Italia, di possedere un elevato concetto delle condizioni dell' Arti belle fra noi e del modo di farle risorgere, aveva preso parte attivissima, come si vedrà in questo volume, alle polemiche artistiche in cui ebbe per avversario il Cecioni, ciò che non gl' impedì di esserne il benefattore.

Dal giorno che partì per l' Eritrea, parecchie volte gli fu scritto, pregandolo d' inviare le lettere e prefazione promesse, ed egli spesso rispose, mostrando sempre il suo vivo desiderio di farla. Intanto il volume fu impresso, ma il Martini, occupato in gravi affari politici, dovè sempre rimandare l' esecuzione del promesso lavoro. Finalmente il prof. Uzielli gli scrisse, dimostrando il danno che, per tale ritardo, ne veniva alla famiglia e alla stamperia, cui d' altra parte doleva mancare ai suoi impegni verso il pubblico. Il Martini rispose con la seguente lettera:

Monsummano, 11 ottobre 1904

Caro Uzielli,

Puoi tu credere sul serio ch' io abbia promesso una prefazione agli scritti del Cecioni con animo determinato a non mantenerla?

Puoi tu credere che alle tue ripetute preghiere io non mi sarei reso, se ciò mi fosse stato consentito?

Non ho avuto durante le vacanze mie, più lunghe quest'anno del consueto, un momento di quiete; e perciò appunto le vacanze furono più lunghe — se vacanze si hanno a chiamare — perchè più di numero e d' importanza maggiori furono le faccende che mi eran date a sbrigare.

Ora tu m' assegni per termine fisso il 15 ottobre; siamo all' 11 e di qui al 16 io non potrò stare a tavolino un quarto d' ora; chè debbo andare a Roma presto e da Roma altrove, e a Roma tornare ad esservi il giorno istesso che tu mi concedi per limite estremo.

Lo crederai? Io non ho avuto ancora agio a rileggere gli scritti di Adriano. Concedimi fino alla fine del mese e mi proverò, dopo aver letto, a scrivere. Non farò cosa nè ampia nè buona, ma ti avrò dimostrato almeno che non merito accusa di negligenza.

Ed abbimi **aff.mo**

(firmato) **Martini**

Abbiamo aspettato sino alla fine del gennaio 1905 la desiderata prefazione, facendo ancora nuove insistenze.

Non avendola ricevuta, credemmo non poter più dovere ritardare la pubblicazione del volume.

Ci premeva però far conoscere al pubblico che Ferdinando Martini fu solo impedito dal far la prefazione, non da cattiva volontà o da mutato pensiero, ma a causa dell'alto ufficio che occupa e dal non aver potuto trovare un periodo di quiete per poter scrivere le pagine che dovevano trovarsi in testa del presente volume. Facciamo voti però che possano pubblicarsi in una seconda futura edizione.

La Tipografia Domenicana

PREFAZIONE

Strana cosa! Il falso indirizzo dell' insegnamento artistico dominante in Europa fino al secolo XIX — e che in Italia prevale anche oggidì nelle Accademie — è stato, per primo, segnalato, specialmente per la pittura, da chi è preso spesso come il tipo della borghesia intelligente ma positiva e senza alcuna idealità, voglio dire da Francesco Guizot; il quale, un secolo fa, nel suo *Salon* del 1810, osservava che: « Les maîtres enseignent à peindre à leurs « élèves en leur donnant d'abord pour modèles des plâtres.

« Comment ne seraient-ils pas des coloristes gris et « froids?...

« Le soin que l'école actuelle donne aux formes au « dépend de la couleur, prouve clairement qu'elle méconnait le domaine particulier de la peinture et qu'elle suit « trop exclusivement la trace des statuaires ».

Ma quale fu la causa che indusse i maestri a dare dei gessi per modelli, ai loro allievi?

I quattrocentisti, quali Brunellesco e Masaccio, studiando gli antichi, non sacrificavano loro il genio nazionale. Ma quando, verso la fine del secolo XV, Aristotile fu ricacciato nelle scienze naturali e Platone prevalse in filosofia, anche l'arte seguì gl' insegnamenti estetici del grandissimo greco.

Gli ideali più assoluti ed impersonali s' imposero sulle sensazioni dirette e sopra la libertà del pensiero individuale. Come l'uomo nella vita etica doveva, aspirare alla perfezione morale, così nell'arte doveva dalle sembianze umane reali, risalire a una imagine unica ideale superlativamente bella; concetto che il Winckelmann sintetizzò in modo espressivo, scrivendo: « la bellezza perfetta è

« come l'acqua pura, non deve avere alcun sapore parti-
« colare » ; concetto che animò le scuole fino alla reazione sorta in Francia, nella prima metà del secolo scorso e in Italia con Lorenzo Bartolini, reazione che i Macchiaioli toscani esagerarono fino all' eccesso.

La tendenza platonica dell' arte, dal quattrocento al novecento, spiega come nella pittura civile, alla naturalezza ed alla verità di Masaccio succedesse l' elegante simmetrismo di Andrea del Sarto, e nella pittura religiosa all'ascetismo del Beato Angelico succedesse il paganesimo di Raffaello, rappresentato da molte sue Madonne e specialmente da quella della *Seggiola ;* la quale col suo sorriso seduttore eserciterà sempre sullo spettatore borghese quell' attrazione simpatica così bene descritta dai fratelli De Goncourt.

Ciò che induceva e induce ancor oggi molti maestri a valersi dei gessi e dei modelli per i loro allievi e sceglierli nell'arte greca, è la grandezza di questa, l'unanime ammirazione che desta e, nello stesso tempo, il sentimento in parecchi della propria incapacità.

Ma l' arte di ogni secolo deve essere l' espressione del secolo stesso e non la resurrezione dei secoli trascorsi, resurrezione che può dare origine solo a un arte falsa e convenzionale. Questo appunto si volle, con grandissimo errore ; da questo s' inspirò l' insegnamento Accademico nel Mondo intero, il quale in Italia dura oggi ancora, con danno immenso dell' arte.

Infatti, oltre avere per effetto di togliere l' originalità all' artista, le Accademie diventano facilmente società di mutuo incensamento, nelle quali le menti più elette si appartano ; quindi i mediocri vi trionfano colle loro volgari e basse passioni, al punto da rifiutare di accogliere nel loro seno i massimi ingegni, quando essi, in compenso dell'omaggio reso loro, non consentano di esaltare l' altrui mediocrità.

E di questi fatti si è avuto recentemente in una città nostra, un esempio che ha fatto ridere a danno dell'Accademia ivi esistente, non solo l' Italia, ma il Mondo intero.

Questo libro dimostrerà che se oggi l'arte in Italia risorge, risorge all'infuori delle Accademie; il che non deve meravigliare, perchè mai le Accademie, ma solo le genialità individuali furono origine di ulteriori progressi; e ciò è vero, specialmente per le arti belle, le quali sono, disse eloquentemente il Goethe, le arti del genio.

Lo studio certo giova immensamente all'artista; ma nei più grandi esiste un germe innato che ingenera facoltà che non si acquistano con lo studio. Se però vi sono dei pittori che riconoscono in loro tali deficenze e capiscono che per loro l'arte non può essere che un mestiere, altri invece non possono persuadersi, nel loro orgoglio, di non avere quel che non hanno e allora l'impotenza si trasforma in loro in basse invidie, e quindi in ingiusti e sleali giudizi verso i colleghi. Pur troppo anche in alcuni grandi artisti l'ambizione di emergere su tutti, li fa essere ingiusti; e ne è grande esempio il celebre aneddoto di Michelangiolo che interrogato amichevolmente da Leonardo, s'immaginò, senza ragione, che questi volesse schernirlo, e irosamente gli disse: « E che t'eri creduto d'essere da que' caponi de' Milanesi? »

L'artista non deve ispirarsi nè a Scuole filosofiche, nè ad Accademie, nè volere far rivivere l'arte di altri tempi, poichè come il platonismo mise l'arte del quattrocento su di una falsa via, così il preraffaellismo, l'impressionismo, il simbolismo, il divisionismo, il puntinismo ecc., hanno messo sopra una falsa via l'arte attuale; la quale è solo ben rappresentata da pochi grandi artisti, convinti che per ognuno vi è un arte ed una tecnica che debbono armonizzare fra di loro e col genio dell'artista, le cui opere debbono essere la riproduzione dei suoi pensieri, emozionati dall'ambiente in cui vive, senza subire l'influenza di cause estranee, cioè di teorie filosofiche e di desideri mercantili.

Ahimè! pochi seguono il grande esempio del Rembrandt il quale, dopo aver raccolto fama e ricchezze in patria, si vide negletto dai suoi concittadini, presso i quali venne alla moda l'arte corrotta italiana del seicento, e

quindi egli cadde, poco alla volta, nella più grande miseria; ma ciò non lo distolse dall'arte cui lo chiamava il suo genio e continuò a dipinger quadri che oggi si vendono mille volte il loro peso d'oro.

*
* *

Questo libro è una critica violenta e meritata del mercantilismo nell'arte, e riflette il movimento di cui i capitani in Italia, nel secolo XIX, furono specialmente Adriano Cecioni e Telemaco Signorini.

Due concetti fondamentali ispirano inoltre l'opera letteraria del Cecioni: La guerra alle accademie, la guerra ai critici d'arte.

Se sono perfettamente d'accordo con lui sul primo concetto, non lo sono sul secondo. Ma non insisterò molto in proposito, perchè il Cecioni stesso si contraddice e quindi il lettore troverà in questo volume la critica di tali idee fatta da lui stesso. Mentre egli, in massima, dichiara che i soli artisti possono parlare competentemente d'arte, altrove sostiene che fra gli scultori esistono, in generale, odi e rancori implacabili e quindi reciproca ingiustissima critica. D'altra parte Ferdinando Martini, con la sua eloquente arguzia, dimostra in questo volume che gli artisti sono ansiosi del giudizio del pubblico e femminilmente sensibili alla critica giornalistica, ancorchè fatta da scrittori mediocrissimi e senza fama, e che infine è negare l'importanza dell'arte il pretendere che il pubblico non ne senta l'influenza e quindi non debba discuterne le opere e le sensazioni destate da queste.

Circa l'accusa di odio fra gli scultori, il lettore potrebbe, fermandosi ad alcuni passi del Cecioni qui stampati, accusarlo di esserne precipuo esempio. Ma se leggerà questo volume per intero, vedrà esistere in lui, a un tempo, immenso amore per l'arte, immenso amore per la famiglia e.... immensa miseria; questa dopo che lasciati i lauti guadagni di Londra dovuti a un'arte non conforme al suo genio, ansioso del sole d'Italia e preoccupato sopra-

tutto della salute dei figli, tornò a Firenze; immensa miseria che l'obbligò, con sua viva irritazione, a fare l'arte per i compratori; i quali pur troppo si regolano sull'opinione dei personaggi officialmente autorevoli, che talora sono stimabili, ma sovente ambiziosi e settari; e per essi, uno spirito indipendente come il Cecioni, è soltanto un ribelle e quindi un reietto. Solo Ferdinando Martini, appena ministro, non curando le fiere polemiche artistiche fra lui e il Cecioni, e considerando soltanto in questo l'artista geniale oppresso dalla sorte, gli affidò, con nobile atto, onorevole ufficio. Ma appena una nuova vita artistica si apriva per il Cecioni, lo colse la morte.

In sostanza il Cecioni era un idealista, e ciò spiega la viva e costante amicizia, di cui sono testimonianza le lettere qui stampate, che strinse Giosuè Carducci e lui, appena s'incontrarono nella vita. Ciò spiega perchè la sua critica fu appassionata, ma mai ispirata da secondi fini o da scopi mercantili.

Pur troppo il mercantilismo è il microbo corruttore della critica, come lo é dell'arte. Infatti, se avidità di denaro o dolorose condizioni di famiglia obbligano l'artista non a far l'arte verso la quale si sente spontaneamente trasportato, ma quella che più si vende, quella di cui il soggetto gli è imposto dal compratore, esso allora rappresenta soltanto un mestierante, senza valore intellettuale.

Così è precisamente del critico.

Mentre un critico intelligente e imparziale può esercitare un azione grandemente benefica sull'arte, sovente anch'esso fa il mestierante o per scetticismo o per bisogno; ed allora esalta gli artisti arrivati e in fama, e specialmente influenti per posizione politica o relazioni settarie.

Quindi trascura i giovani ancora ignoti, per quanto possa splendere in loro un genio promettitore di opere belle; e siccome tali sono i critici che più abbondano, così si capisce perchè, in generale, essi siano mal visti ed anche odiati dalla massa degli artisti.

Date le condizioni generali della stampa nostra, dato

che, salvo due o tre eccezioni, nessun giornale è in Italia indipendente da deputati o da senatori e da sette, appena un artista è arrivato a qualche alta carica, diventa intangibile per la critica, o se viene assalito, ciò significa che l'assalitore s'inspira soltanto a criteri politici, sempre micidiali così nel campo dell'arte come in quello della scienza.

***

Nel passo del Guizot, citato in principio, si condanna l'insegnamento dato un secolo fa, consistente nel copiare dai gessi, anche perchè, in tal modo, si curava la forma più del colore, dominio questo particolare della pittura.

Se la cura della forma si mantenne dopo quel tempo in alcuni grandi artisti, di cui il più classico rappresentante fu in Francia l'Ingres, gli eccessi di questa tendenza originarono una reazione che s'ispirò al concetto del Guizot ed ebbe per capo scuola il Delacroix. Nelle opere d'arte di lui, la forma risulta infatti dal contrasto del chiaro scuro e del colore. Ma ciò non impedisce che i quadri del Delacroix abbiano a base accurati disegni, specchio delle impressioni da lui colte a volo. Certo, per altro, nei suoi quadri, come in quelli del Tiziano, i contorni rimangono immedesimati e definiti dal colore.

La scuola accademica Toscana, assalita prima dal Bartolini — che il Delaborde proclamava nella *Revue des deux Mondes* del 1855 il primo scultore del suo tempo — ebbe un secondo e più efficace assalto dalla Galleria fondata a S. Donato, presso Firenze, dal principe Demidoff ove erano molti quadri francesi ispirati dalla rivoluzione di cui il Delacroix fu uno dei capi. Questa Galleria destò forti emozioni nella maggioranza de' giovani artisti toscani di quel tempo, ed ebbe su di essi un' azione grandissima. Ma l'entusiasmo condusse agli eccessi, e non solo s'insorse contro la dipendenza in pittura della linea dal colore, ma si negò assolutamente e assurdamente la prima. Questo fu l'origine dei Macchiaioli.

Come antidoto contro il morbo accademico, i Macchiaioli furono cosa eccellente. Se in alcuni, però, il valore artistico era notevole, in nessuno fu magistrale, in molti mediocre. Loro torto, e così quello di tutte le scuole sorte di poi, fu il voler subordinare l'arte a delle formule.

L'opera d'arte deve essere prodotta dall'emozione, e l'emozione non può essere che fenomeno individuale.

Giustamente Gaetano Previati ha scritto che la tecnica per il pittore — e così per lo scultore — ha strette connessioni con la concezione artistica; ma però l'una non deve distrugger l'altra. Quindi convien dire, parafrasando un detto di Wagner sulla musica, che: *l'errore nell'arte consiste in questo: di fare di un mezzo dell'espressione (la tecnica), lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il quadro), il mezzo.*

Tale fu l'errore essenziale, benchè sovente incosciente, dell'arte Macchiaiola. Però il merito suo grandissimo, sia a Firenze, sia a Torino, sia a Napoli fu quello di abbattere l'Accademia, o almeno metterla in seconda linea e preparare l'attuale risorgimento dell'Arte in Italia.

GUSTAVO UZIELLI

LA MADRE

I.

LA MADRE

(GRUPPO DI ADRIANO CECIONI)

Lei certo l'alba che affretta rosea
al campo ancora grigio gli agricoli
mirava scalza co 'l piè ratto
passar tra i roridi odor' del fieno.

Curva su i biondi solchi i larghi omeri
udivan gli olmi bianchi di polvere
lei stornellante su 'l meriggio
sfidar le rauche cicale a i poggi.

E quando alzava da l'opra il turgido
petto la bruna faccia ed i riccioli
fulvi, i tuoi vespri, o Toscana,
coloraro ignei le balde forme.

Or forte madre palleggia il pargolo
forte; da i nudi seni già sazio
palleggialo alto, e ciancia dolce
con lui che a' lucidi occhi materni

intende gli occhi fissi ed il piccolo
corpo tremante d'inquïetudine
e le cercanti dita: ride
la madre e slanciasi tutta amore.

A lei d'intorno ride il domestico
lavor, le biade tremule accennano
dal colle verde, il büe mugghia,
su l'aia il florido gallo canta.

Natura a i forti che per lei spregiano
le care a i vulghi larve di gloria
così di sante visïoni
conforta l'anime, o Adriano:

onde tu al marmo, severo artefice,
consegni un' alta speme de i secoli.
Quando il lavoro sarà lieto?
quando securo sarà l' amore?

quando una forte plebe di liberi
dirà guardando ne 'l sole — Illumina
non ozi e guerre a i tiranni,
ma la giustizia pia del lavoro? —

1880.

GIOSUE CARDUCCI

II.

A ADRIANO CECIONI

(SCULTORE)

La cara immagine della mia bambina, disegnata amorosamente da te, pende dalle pareti del mio salotto. Per ringraziarti di quel dono, doppiamente prezioso, ti offro questo libro, non avendo altro di meglio. Accettalo, come espressione di un caldo sentimento del cuore e consentimi ancora di dirti che, tra le poche fortune della mia vita, io pongo quella di avere imparato a conoscerti e ad amarti. All' alterezza sdegnosa dell' animo tuo dispiacerebbero le lodi, e però taccio quello che pure vorrebbe erompere dalla mia penna. Ma questo solo tu puoi permettermi di dire, ch' io non conobbi mai chi accoppiasse al pari di te una più alta e mite serenità negli affetti domestici a una passione più vorticosa per l' arte; un più vasto e libero concepimento artistico ad una osservazione più sincera e più intensa della natura. Da queste qualità, che si fondono tutte nel tuo spirito, si è formato l'uomo e l'artista eccezionale, che ha scolpito il busto del *Leopardi* (1) e la statua del *Suicida*, (2) quasi a rappresentare la teoria della vita e la sua logica conseguenza; che ha scolpito gli *Animali*, (3) i *Fanciulli* e la *Madre*, (4) quasi per cercare una smentita a quella teoria, o per farne un baluardo contro quella conseguenza fatale. La scelta dei soggetti è in gran parte la storia dell'anima di un artista; e nella scelta tua la tua storia c' è tutta; una nobile storia di combattimenti e di dolori, che tu non hai schivati, che non hai temuti, ma ai quali anzi sei andato incontro, tu stesso,

(1) Oggi è nella Biblioteca Marucelliana in Firenze.

(2) Oggi è nell'Accademia delle Belle Arti in Firenze.

(3) Per le opere d'Arte di Adriano Cecioni delle quali non viene dato in questa pagina e nelle altre del volume l'ubicazione attuale, si veda l'elenco in fine del presente volume.

(4) Oggi è nella Galleria di Arte Moderna in Roma.

lieto di soffrire per l'arte che amavi, e che ti prometteva i suoi più nascosti tesori, ma raccolti con lacrime molte. Parigi e Londra ti diedero un giorno fama e ricchezza; e tu fuggisti come una tentazione quella che temevi la Capua del tuo ingegno, e tornasti a finire una statua a Firenze, senza voltarti indietro, senza neppur pensare che cosa lasciavi, più felice di poter aggiungere una piega alla veste di quella statua, che di vendere a peso d'oro i tuoi disegni e le tue terre cotte ai ricchi signori inglesi. Quando si è fatto ciò, quando si è amata l'arte con questo entusiasmo e con questo spirito di sacrifizio, si arriva a grandi cose. E tu sei arrivato. Tu hai vinto coloro stessi che si credevano offesi da te, e che pure, davanti al tuo *gruppo della Madre*, essi artisti di grande merito e di grande reputazione, hanno applaudito alla tua potenza, e ti han detto: sarebbe una sventura per l'arte moderna se quest'opera andasse distrutta. Memorabili parole che onorano del pari te e loro! Ed oggi il tuo gesso è nelle sale dell'Esposizione di Torino; oggi a noi tutti è dato sperare che esso sarà tradotto in marmo, perchè è impossibile che qualche cuore di madre non si commuova al cospetto di quella soave figura, nella quale tu hai saputo elevarti all'idealità del realismo.

1880.

Il tuo

ADOLFO BARTOLI

III.

IL BUSTO IN BRONZO

DI GIOSUE CARDUCCI

GIOSUE CARDUCCI

Un ritratto di Giosuè Carducci, non era stato fin qui tentato da nessun pittore. Solo Adriano Cecioni, il compianto, l' indimenticabile autore della *Madre*, a cui ora sorride troppo tarda la gloria, aveva lasciato di lui alcune potenti steccate in un busto che fuso in bronzo fu da antichi amici e scolari regalato al poeta, il giorno in cui celebravasi il centenario dell' Università Bolognese; quando il maestro, letta la splendida orazione inaugurale, e compiuta la cerimonia solenne, fu condotto, ancor palpitante dalla gran commozione, in una sala dell'Archiginnasio dove si trovò dinanzi alla propria effigie.

Me la ricordo sempre cotest'aggressione; eravamo pochi ma risoluti, e il poeta ancora in toga, con le candide *facciole* svolazzanti e in mano un ramoscello di mirto, da lui tormentato nervosamente durante la lettura del discorso, — il buon Giosuè, tutto rosso, con gli occhi ancor pieni della dolce visione d' una folla plaudente, si lasciava condurre mormorando di tanto in tanto: — Ma dove mi portate?

E con gli amici Vittorio Fiorini, Domenico e Giacomo Zanichelli, Vittorio Rugarli, Dino Mantovani, Ludovico Frati ed altri, lo guidammo attraverso gli impalcati ad una sala della biblioteca. E lì il cav. Frati, padre e fondatore d' una dinastia di bibliotecari, lo investì con un discorsetto che cominciava: « A te, Carducci, ecc. » e a cui il Carducci era affatto impreparato.

Il busto del Cecioni troneggiava su d' una colonna, con il volto verso la finestra; e il poeta dovè alzare gli occhi in alto e guardare il monumento improvvisato per raccapezzarsi e cominciare a capire. Il buon Frati volle e seppe esser breve; breve ma efficace; e il Carducci, dimenando la testa, come suol fare quando rumina qualche idea, ruppe in poche e commosse parole e ci abbracciò tutti un dopo

l' altro. Ahimè, a quella festa non assisteva il povero Giorgio Cecioni, l' orfano giovinetto già colto da un male che non perdona! Ma il pensiero di tutti volò a una modesta tomba di Trespiano, presso la quale, poco dopo, doveva aprirsene un' altra....

Quello del Cecioni è il Carducci dei *Juvenilia*, dei *Levia Gravia*, dei *Giambi ed Epodi*, delle *Nuove poesie*, un Carducci maremmano, fiero, selvaggio, rude, pieno di maschia vigoria, con il cuore colmo di sdegni. È una testa che pare antica, trattata con un fare largo, con una forza a cui siamo ormai disusati. Il Cecioni sentì il poeta come doveva sentirlo lui, e ne colse e ne pose in rilievo quelle che gli parvero, allora, le più spiccate caratteristiche dell' uomo e dell' artista. « Alma sdegnosa! » direbbe ognuno che vegga quel busto.

1892.

Guido Biagi

IV.

IL SUICIDA

(STATUA DI GESSO)

IL SUICIDA

Quando un poeta, uno scultore, un pittore, un artista qualunque, è diventato o anche solamente ha incominciato a diventar famoso, non mancano gli scrittori che ne parlino, che ne facciano su pe' giornali la biografia o il profilo, che raccontino gli aneddoti della sua vita, magari preistorica. Tutto ciò è naturalissimo, e quando è fatto bene, cioè con verità, è piacevole ed utile. Ma io mi sono più volte domandato, e anche oggi mi domando, se non sarebbe egualmente utile, e forse più, parlare un po' anche di quelli che, se non han fama e fortuna, la meritano, o che non hanno la fama e la fortuna che meritano.

A questa domanda io mi sono sempre risposto di sì; e perciò presento oggi ai lettori del *Fanfulla della Domenica*, un giovine scultore fiorentino, che non credo conosciuto in Italia quanto si merita: Adriano Cecioni. C'è, lo sento, un po' di sfacciataggine nel farmi presentatore di un artista, io che non ho nessuna autorità da ciò, io che quanto amo la pittura e la scultura, tanto sono ad esse profano. Ma siccome mi è parso che la mia sfacciataggine potesse giovare a qualche cosa, mi son risoluto per questa volta di chiudere un occhio, sperando che i lettori, buoni come sono, li avrebbero chiusi tutt'e due.

È un fatto che noi altri scrittori, o scriventi, o scribacchiatori italiani, in generale si vive troppo segregati dagli artisti, e gli artisti da noi; il che è molto male. Questo segregamento cominciò quando l'arte, così della parola come del pennello e dello scalpello, cominciò a diventare accademica e arcadica, cioè convenzionale; oggi che si sente anche in Italia il desiderio e il bisogno di tornare alla natura e al vero, quell'isolamento dovrebbe, parmi, cessare.

Il Cecioni, di cui io non so gli anni precisi, nè alcuna delle date della sua vita d'artista è un di quegli uomini, de' quali la gente pra-

tica e savia dice che sono essi stessi i fabbricatori della loro disgrazia. E la gente savia ha ragione. La società umana è fatta come è fatta, ed ha il diritto d'esser fatta come le pare e piace: chi non ci sa vivere come essa ordina e insegna, se ci si trova male, suo danno; e non si lamenti d'altri che di sè stesso.

Se il Cecioni avesse avuto un'altra natura, forse vivrebbe oggi da signore a Londra, come il De-Nittis a Parigi, e la sua scultura, che gli artisti lodano, ma pochi comprano, sarebbe ricercata e largamente pagata. Perchè, diciamo la verità, un giorno (sono ormai parecchi anni) madonna Fortuna si presentò con un gentile sorriso sui labbri al giovane artista e gli chiese: Vuoi tu venire con me? Egli la guardò con quell'aria di noncuranza ch'è la più grande offesa che si possa fare a una donna, le voltò le spalle e si rinchiuse nel suo studio a fare delle figurine di terra cotta. Egli studiava, studiava; lavorava, lavorava; sentiva di andare innanzi all'arte; era tutto contento di sè e delle figurine; solamente di tanto in tanto pensava con dispiacere che da un momento all'altro sarebber capitati dei ricchi signori, a cui egli avrebbe dovuto cedere qualcuna delle sue care figurine per qualche miserabile migliaio di lire. Ma, invece di ricchi signori, venivano il fornaio, il sarto, il padron di casa, ed altra simile gente che hanno la strana usanza di farsi pagare anche dagli artisti. E allora? Allora il Cecioni dovea raccomandarsi a qualche amico non ricco che gli comprasse per poche lire qualcuna delle sue figurine. E nel darle quasi per niente, si consolava pensando che un giorno, avrebbe potuto ricomperarle.

L'opera con la quale il Cecioni esordì, fu un'opera di molto ardimento in un giovine, fu l'opera di un ingegno forte e indipendente. Finiti i suoi studî a Napoli, egli dovea presentare all'Accademia fiorentina, il modello di una statua, di cui, quando il giudizio dell'Accademia fosse favorevole, gli sarebbe stata commessa l'esecuzione a spese dello Stato.

Gli Dei se ne sono andati, pensava il Cecioni, la vita nostra non è più quella dei Greci e dei Romani, non è più quella degli uomini del medio-evo; e così pensando gli pareva che anche la scultura dovesse scendere dalle sue altezze divine ed eroiche, farsi più umana, e non isdegnare i piccoli fatti della nostra vita borghese. Anche un'altra idea stava, credo, fin d'allora, nella testa del Ce-

cioni; che cioè la pittura e la scultura non debbono rappresentare una sola forma, un solo aspetto delle cose, la bellezza; ma sì tutte le forme e tutti gli aspetti della vita e del mondo. È un errore credere che solamente il bello, l'armonico sia interessante; ci può essere un brutto, un disarmonico che interessi non meno e anche più. Quando l'artista vede una scena o un fatto che desta il suo interesse (sieno qualunque le forme e gli aspetti sotto i quali le vede), e rappresenta codesta scena, codesto fatto in guisa da comunicare agli altri nettamente e interamente l'impressione da lui provata, egli ha conseguito il fine dell'arte sua.

Con queste idee per il capo è naturale che il Cecioni non presentasse all'Accademia nè un Apollo, nè un Ercole, nè un piccol Mosè, nè un Cristo od una Madonna.

Uno dei fatti più comuni della vita moderna, e più degni dell'attenzione del pensatore, è il suicidio, il suicidio per una causa qualunque, la più volgare. Non Aiace che si uccide perchè l'astuzia di Ulisse lo ha frodato delle armi di Achille; non Saul che si getta sulla spada, gridando al vincitore nemico: *Me troverai, ma almen da re qui morto;* ma un borghese, un plebeo qualunque che si ammazza perchè gli è conteso il possesso di una donna, perchè si è rovinato alla borsa, perchè non può pagare una cambiale, perchè non ha da mangiare. Questo fatto della vita moderna, perchè spogliato di ogni apparenza leggendariamente eroica e gladatoria, è forse meno privo d'interesse? E perchè non dovrà la scultura rappresentarlo? Il Cecioni fece dunque il *Suicida*, un uomo d'aspetto e di forme piuttosto volgari, ravvolto in una specie di lenzuolo che gli lascia nude le gambe, appoggiato ad un tronco d'albero, con in mano un pugnale la cui punta è rivolta verso il petto, con la testa inchinata, e gli occhi fissi su quella punta. L'impressione che fa la statua è questa, che tutta la vita di quell'uomo è concentrata in un pensiero, il pensiero che luccica da quella lama di pugnale. Questo concentramento apparisce in tutte le parti della figura, dalle ciocche dei capelli spioventi sulla fronte alla estremità delle gambe che puntano sul terreno e paiono sorreggere faticosamente la persona.

La Commissione accademica giudicò naturalmente che la statua non meritava di essere tradotta in marmo; solo discordante, credo, dal parere unanime degli altri colleghi lo scultore Duprè. S'era mi pare negli ultimi del 1866 o nei primi del 1867.

Il Cecioni s'addolorò del giudizio, se ne adirò; ma non si abbattè, ma non gli balenò neppure alla mente l'idea ch'ei potesse avere sbagliato strada; anzi pensò, credo, che il cattivo successo era la prova migliore che la strada per la quale camminava era la buona. In questo pensiero c'è il germe di quel paradosso ch'egli con molta vivezza d'argomenti sostenne più tardi, che cioè gli uomini celebri sono quelli che non hanno ingegno.

I giovani quando si scaldano in un'idea che a loro par buona, quanti più ostacoli incontrano, con tanto più calore la sostengono: e talora, quasi senza volere, la esagerano sì fattamente che, chi desse retta a loro, fuori di quell'idea non ci sarebbe al mondo niente altro d'importante e di buono. Il Cecioni, un po' eccessivo per natura, era in que' tempi, perchè giovane e perchè irritato, doppiamente eccessivo. Ma, siamo giusti; per uno che ama fortemente l'arte, che ha studiato e studia, che sente il proprio valore, trovarsi a' suoi primi passi accolto come fu accolto lui, non è davvero cosa da far venire la voglia di dire delle giaculatorie.

Si stampava a' que' tempi in Firenze un giornaletto artistico di cui non mi ricordo il nome. Ci scrivevano Diego Martelli, il pittore Telemaco Signorini, lo scultore Ugolino Panichi, tutti ardenti e fieri sostenitori delle idee nuove. Ci scrisse anche il Cecioni, e gli scritti suoi non si distinsero dagli altri per una maggiore temperanza di linguaggio.

Il Giornale non era, a dire il vero, un modello dell'arte di scrivere; ma in quelle pagine picciolette, con que' periodi che talora zoppicavano un po', si dicevano, fra una esagerazione e un paradosso, delle verità utili e ardite, si facevano delle osservazioni giuste, si dibattevano delle questioni importanti, si criticavano, senza un riguardo al mondo, le opere degli artisti più celebri, si faceva una guerra a tutta oltranza alla vecchia arte delle Accademie.

Il Cecioni, scrivendo e disputando, seguitava a lavorare e a studiare, e il suo lavoro e il suo studio non era soltanto di modellare in creta, ma anche di disegnare e dipingere. Sentendosi forte nella parte tecnica dell'arte sua, si compiaceva a lottare colle difficoltà, a provarsi nei soggetti che parevano più ripugnanti alla scultura. Uno degli argomenti di studio prediletti gli erano i bambini, questi esseri amabili e schietti, destinati non si sa perchè a

INCONTRO PER LE SCALE

diventare odiosi e falsi, cioè uomini. Tutto nei bambini gli piaceva e lo interessava; i loro primi atti e movimenti istintivi ed animaleschi, il loro muovere i primi passi, il loro terrore alla vista d'un animale. Anche gli animali, specialmente i cani, lo interessavano molto; e li studiava con molto piacere, fra le altre ragioni, credo, anche per queste due: che i cani amano i bambini e si trastullano volentieri con loro, e che si adattavano a stargli a modello per un prezzo più mite degli animali umani. La loro inquietudine non gli dava fastidio, perch'egli studiava in essi la vita, il movimento; e li addestrava con molta pazienza da sè a ripetere i movimenti ch'egli voleva studiare. Le opere che il Cecioni ha nella sua officina mostrano con che profondità, sincerità e finezza d'osservazione egli abbia studiato i bambini ed i cani, con che bravura di mano abbia saputo render nella creta nettamente e interamente ciò che aveva in essi osservato. I suoi cani e i suoi bambini vivono, si muovono, parlano nella muta immobilità della terra cotta e del gesso.

Io non voglio e non posso fare una rassegna dei molti studi e delle poche opere del Cecioni; dirò una parola delle più importanti, e basterà. Spero non lontano il giorno ch'egli avrà la fama che si merita; e allora non mancheranno alle opere sue critici più autorevoli, ed allora probabilmente egli non dirà più che gli uomini celebri non hanno ingegno.

L'opera del Cecioni che più piacque e, credo, la più conosciuta è il *bambino col gallo;* un bambino che abbraccia e stringe fortemente al petto un gallo: e il gallo si dibatte; e il bambino strilla spaventato, strilla ma non abbandona la sua preda, anzi la stringe sempre più forte. L'effetto di questa scultura è comicamente grazioso. Io non dirò se l'autore abbia vinto in essa tutte le difficoltà del soggetto: molte le ha vinte certamente; e l'impressione che se ne riceve è di una cosa che si avvicina molto al vero. Ma io preferisco l'altro gruppo ch'egli chiama, se ben mi ricordo, *Un incontro per le scale;* (1) lo preferisco, perchè in esso la verità mi pare maggiormente conseguita. Un bambino vestito di una rozza camicia; scende le scale; tiene nella mano diritta un pezzo di pane al quale

(1) L'*Incontro per le scale* fu poi acquistato dal Governo, ed è ora, insieme al bellissimo gruppo della *Madre,* singolare ornamento della Galleria d'arte moderna in Roma.

ha dato un morso, nella sinistra una cordicella a cui è attaccato un un carrettino di legno: un cane sale s'incontra col bambino, va per addentargli il pane; il bambino lascia cadere il carretto, con un movimento naturale volge il corpo a destra tenendo ferme le gambe, alza le braccia, alza quanto più può il braccio destro per salvare il suo pane, e piange e stride, lasciando vedere nella bocca aperta il morso del pane biascicato. Il cane appoggia molto tranquillamente la zampa destra sul fianco al bambino, ed allunga la testa verso il pane.

Per me profano, che non posso giudicare i pregi della esecuzione, il merito principale di quest'opera sta nell'evidenza dell'azione: la quale evidenza è tanta, che tu non vedi quel solo momento dell'azione che lo scultore ha rappresentato, ma tutta l'azione dal principio alla fine; tu vedi tutto quello che io ho accennato, tu vedi che il cane non ha nessuna intenzione di far male al bambino, che questi salverà il suo pane, raccatterà il suo carretto e se ne andrà sulla strada a fare il chiasso cogli altri ragazzi del vicinato, che forse lo aspettano.

Fra gli altri lavori il Cecioni ha ora nello studio due busti; quello del Leopardi già sbozzato in marmo, e quello del Carducci non ancora finito di modellare.

Pare impossibile! In questa gran furia di rizzar monumenti a tutta la gente che muore — la quale basta che muoia perchè subito diventi grande e benemerita della patria, sol che abbia scritto un articolo di giornale o de' brutti versi, o fatto qualche cos'altro di simile — non c'è ancora, in nesssuna parte d'Italia, un monumento a Giacomo Leopardi, che pure fu grande poeta, che fu il più grande, se non forse il solo vero poeta che l'Italia abbia avuto negli ultimi tre secoli. Pare impossibile ! in questa gran piena di sottoscrizioni che allaga l'Italia per onorare i nostri più grandi uomini che muoiono ogni giorno, non si sono ancora potute raccogliere millecinquecento lire, per pagare al Cecioni il busto del Leopardi, che dovrebbe, credo, esser collocato in Campidoglio, fra quelli degli altri illustri italiani. (1)

Il Cecioni, amantissimo della poesia del Leopardi, che ha molto studiata, pose dinanzi a sè la maschera del poeta, e cercò di tro-

(1) I denari furono poi trovati e il busto fu collocato in Campidoglio.

vare in que' morti lineamenti l'amaro sorriso che dovè irraggiare malinconicamente la faccia di chi, rivolto al suo cuore, cantava:

> Posa per sempre. Assai
> Palpitasti. Non val cosa nessuna
> I moti tuoi, nè di sospiri è degna
> La terra. Amaro e noia
> La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.

E lo trovò quell'amaro sorriso.

La faccia del Leopardi non era bella; ma è forse possibile che non interessi quelli che hanno letto le sue poesie? è possibile che non interessi molto più di molte bellissime e stupide facce? La testa del Leopardi, modellata dal Cecioni, è vera ed umana senza esser deforme; è la testa di un uomo che pensa e soffre, non è un pezzo di sasso con forme di testa umana. Basta guardar quel busto e bisogna dire: oh! chi l'ha fatto, dovea conoscere molto bene la poesia del Leopardi!

Il busto del Carducci, venne al Cecioni da sè il pensiero di farlo; ma alcuni giovani ammiratori del poeta e dello scultore, non appena l'ebber veduto e trovato somigliantissimo, si riunirono in comitato per raccogliere il denaro necessario a farlo eseguire in marmo. Auguro a questa sottoscrizione miglior fortuna che non ha avuto quella per il Leopardi. (1)

Ma l'opera che son certo darà al Cecioni il nome ch'egli si merita, vincendo le antipatie e ritrosie di alcuni, che per ragione del suo carattere gli son poco benevoli, è il gruppo della *Madre*, a cui egli sta ora lavorando con molta alacrità. È una figura di donna, di grandezza naturale, forte, robusta, di belle forme, che ha staccato allora allora dalla poppa il bambino, e tenendosi in piedi, e piegando un po' indietro la parte superiore del corpo, per reggersi in equilibrio e poter meglio contemplare il suo bello e fiorente allievo, lo solleva colle braccia, come fanno tutte le mamme e le balie in simile caso, affinchè egli rimandi fuori per la bocca quel po' d'aria che può avere aspirato poppando. La donna guarda il bambino; lo

(1) Il busto fu poi, dopo la immatura morte dello Scultore, fatto fondere in bronzo per opera del Comitato, e regalato al poeta. — Vedi in questo volume a pag. 11.

guarda con un' aria di compiacenza lieta e sana, lo guarda e gli sorride con quel sorriso che la natura ha dato soltanto alle madri buone e sante che allattano i loro figliuoli; e il bambino che vede luccicare sotto alla fronte serena della madre due grandi occhi ridenti, allunga verso di quelli le sue piccole braccia, allunga quanto più può il braccio destro e la mano, e va a cercare coll' indice stesso l' occhio sinistro della madre.

La *Madre* del Cecioni è una donna d' umile condizione; è vestita d' una semplice sottana tirata su sopra un fianco, ed ha scoperta quella parte del petto dove il bambino ha poppato ultimamente; è la donna di campagna che allatta i figliuoli e fa le faccende di casa; forse stava spazzando la cucina, o preparando il desinare agli uomini che sono al lavoro, quando ha sentito la voce del suo bambino che si svegliava; è corsa, lo ha preso e gli ha dato il latte. Oh, come sarebbe contenta se ora tornasse il marito! oh, con quanto piacere gli direbbe: guardalo, guardalo il nostro bel figliuolone!

Se io fossi un signore, me lo vorrei comprare codesto gruppo, me lo vorrei mettere in una sala dove non ci fosse niente altro, niente che mi rammentasse la nostra malsana vita della città; e vorrei stare delle lunghe ore a guardarlo: sento che mi farebbe bene; sento che, quand' io fossi adirato cogli altri e con me, calmerebbe la mia ira, e mi riconcilierebbe colla vita e col mondo. Perchè, vedete, o idealisti de' miei stivali, che belate contro quello che non capite o non volete capire, vedete, l' idealismo, il buono e sano idealismo, è quello che rampolla dal reale, dal vero, ch' è anzi una cosa stessa col vero e col reale. Non mi guardate con codesti occhi da spiritati, non spalancate le bocche per ingoiarmi, vi prego; perchè la cosa è proprio così, ed io non ci ho niente che fare. Vedete, questa donna del Cecioni, questa donna vera, di carne e d'ossa (che non vi scandalizzerà spero, perchè lascia veder nude le spalle e una parte del petto), questo pezzo di contadina, che ha le scarpe di vacchetta legate con due pezzi di nastro, non è solamente una madre, non è solamente una bella opera d' arte; per me è il tipo, l' ideale della maternità. Quando io la guardo, io mi sento dinanzi alla santa natura; io mi sento quasi in commercio di pensieri e di sensi con lei; io sento ch' essa ci aveva fatti per vivere la sana vita dei campi; sento tutta la bella e misteriosa grandezza del nobile ufficio della donna, procreare figliuoli, allevarli, crescerli sani, robusti, lavora-

tori; e mi dimentico per poco la malattia leopardiana infiltratamisi fin da ragazzo nelle ossa; e solamente mi dolgo che la nostra civiltà abbia già tanto viziato, e vada viziando ogni dì più la sana vita della campagna.

Oh lascia, lascia o Cecioni, che i vecchi artisti delle Accademie, ai quali toccò in sorte di sciupare i grandi blocchi di marmo, di impiastricciare le grandi tele, gridino con superbo dispregio: Oibò, l'arte nuova! pittura di genere, scultura di genere! Poveri moribondi! questa è l'arte del vero, la grande arte dei Greci, la grande arte dei nostri quattrocentisti, la grande arte di tutti i tempi.

1880

GIUSEPPE CHIARINI

V.

PROFILO DI ADRIANO CECIONI

È con un fremito che cerco di rivedere l'uomo e l'artista anzi, che cerco di renderlo quale l'anima mia lo sente; attraverso le ingiustizie, le cattiverie, le antipatie, le ammirazioni spesso offuscate da un basso interesse, l'uomo e l'artista fusi in uno stranissimo essere a cui la fiamma del genio aveva dato tutti gli ardori, tutte le esagerazioni, tutte le debolezze e tutte le grandezze risultanti da un'amalgama di difetti sommi, mi compare nitidamente davanti, come visione luminosa, tutta comprendendomi per la impotenza della mia pochezza a rendere questa grande natura.

Ahimè! Adriano Cecioni ebbe quella continua sventura che sempre accompagna i sommi, ed Egli mai nulla fece per allontanarla, poichè prima sua soddisfazione, dopo l'arte, fu *la verità*.

Un uomo che non sa mentire, che non sa transigere con la propria coscienza, non riuscirà mai ad acquistarsi un posto... *comodo* in questa nostra società menzognera, ove solo la lusinga vince.

Adriano Cecioni non seppe mai mentire, anzi la verità egli la disse, la scrisse, la rese quasi brutalmente, ma con un impeto tale di alterezza da imporre appunto per questa sua brutalità.

In certi uomini privilegiati, quei caratteri salienti della natura, che li solleva al di sopra del volgo, sono appunto l'esagerazione di certe tendenze; esagerazione che forma quello *stato fisiologico, di squisita eccezionale sensibilità nervosa*, comunemente chiamato *genio*.

L'esagerazione di certi sentimenti, portavano all'uomo una continua infelicità; al padre, al marito, al figlio, l'ansia perenne di sventure iperboliche; all'amico l'annullamento di molte illusioni; all'artista la gloria, il raggiungimento dell'ideale, il completamento dell'idea, la più alta manifestazione del vero palpitante.

Fremono quei marmi; pulsano le vene nei polsi del *Suicida*, palpita il cuore sotto il turgido seno della *Madre*...

È una disillusione amara il pensiero che *è marmo*. Che manca? Che manca a quelle creature nelle quali l'artista ha messo certo tutta la forza del suo intelletto, ha messo l'anima sua, il suo respiro...? Un lieve alito divino... soltanto.

Quando Adriano Cecioni presentò agli accademici il *Suicida*, quei vecchi scalpellini a cui *era toccato in sorte di sciupare i grandi blocchi di marmo*, inorridirono, gridarono con superbo dispregio, scagliarono anatemi; ed Egli si abbattè, si rattristò, si chiuse in sè, quasi sdegnato dall'offesa arrecata non tanto a lui quanto alla sacra verità dell'arte.

Toccò al De Nittis ad incoraggiarlo, a rendergli meno nera la visione dell'avvenire.

Sembra questa, opera grande di amico, e tale il mondo la pensa: pure, e mi gridi il mondo una malignità, credo che al De Nittis giovasse allora il consiglio pronto, la luce sfolgorante di una mente, quale era quella di Adriano Cecioni.

Questa convinzione mi viene frugando tra le intime carte di lui, leggendo i suoi pensieri, le lettere sue, ed anche mi viene dalle stesse memorie del De Nittis, da quel libro in cui serpeggia tra le pagine una tenerezza pel Cecioni, troppo strisciante, troppo melata, che vela un'asprezza mal compressa, un amaro, che direi quasi sorto per bassa piccineria muliebre.

Una lettera del Cecioni al De Nittis ne sarà prova.

Certo è che per qualche tempo un'amicizia, che pareva salda, legò i due artisti, ma nella fragile casa parigina, ove lo scultore condusse l'intera sua famiglia per alcun tempo, il chiasso non mitigato dei bambini idolatrati, urtò la suscettibilità della gentile francese, sposa al De Nittis, prima, poi una leggerezza di carattere nell'artista, non più italiano, ruppe quel legame con l'uomo, che sopra ogni cosa fu leale.

Ho quasi ritegno di parlar dell'artista; mai la misera critica saprà rendere intero l'alto concetto dell'opera.

Non produsse molto il Cecioni, per molte ragioni; prima, per la grande sua religione dell'arte; nell'opera sua, non solo eravi la forma, ma il pensiero, e il pensiero non voleva sminuzzare in troppe opere; le altre dovremmo ricercarle nelle sue sventure.

I suoi disegni sono semplicemente meravigliosi. Non impeccabili di linea soltanto, ma sentiti, ma frementi, ma palpitanti. Del-

l'essere ritratto egli fa vedere le linee e fa *sentire* il pensiero. Non trovo migliore espressione per rendere il mio concetto. Certo che una faccia che ride, disegnata dal Cecioni, vi dà l'idea del vero sorriso, di quel sorriso che illumina una fisonomia, che accende lo sguardo, e che mette sulla fronte un raggio.

Non mai più vero pianto di bambino sarà riprodotto di quello che egli *descrisse* nell' *Incontro per le scale.*

Oh! quel piccino che difende il suo pane, come piange davvero!

Quella tra le sue opere che vinse il muso arcigno della critica, e che ne fece d'un colpo l'artista alla moda a Parigi, fu *Le combat acharné*, quel bambino che stringe un gallo a cui è vano il dibattersi tra le fragili braccia fatte forti dalla paura, e che procurò a lui un po' di benessere.

Ma quell'essere l' *homme à la mode* urtava stranamente la parte più suscettibile del suo carattere. In una lettera al Signorini, ampia e concettosa critica dell'Esposizione del Salon del 1870 lo dice chiaro. In questa così parla del Messonier:

« Il complesso dell'Esposizione presenta due arti, l'arte accademica con tutta la superbia della toga, e l'arte comica, pittura di moda, con Messonier capo scuola.

« Ti assicuro, caro mio, che non c'è niente di più nauseante e stomachevole di questa pittura, quadri leziosi per esser graziosi, pittura che ha messo il . . . . alla finestra con la *pose* del *très-joli.* non c'è un artista sincero all'infuori del Courbet. Questo è il solo artista che sa mostrare la faccia con un'arte franca e leale, e questi pidocchi di *élèves* di Messonier chiaman difetti le più belle qualità della sua pittura » . . . . In questa lettera dunque il suo sprezzo per tutto ciò che è adattamento dell'arte alla moda, sprizza fuori come una sorgente dal suolo, e rende chiaramente la ragione per la quale il Cecioni non fece fortuna e non fu compreso se non da coloro, che come lui facevano l'arte per un bisogno incosciente più forte di qualsiasi volontà.

Non era il De Nittis l'uomo che meglio poteva comprendere il Cecioni.

Il Signorini invece lo comprese e lo amò poi, per quanto nei primi anni di giovinezza lo aveva avuto antipatico.

Non amava la Francia, e si spiega; la nazione gentile, *char-*

meuse, non poteva allettare quel carattere di fiero ribelle. Invece amò l'Inghilterra ove rimase un anno caricaturista.

Questa qualità sua fu, direi quasi terribile, tanto era forte. Nella caricatura era feroce. La sua esagerata tendenza all'orrore del falso, faceva per contrasto inevitabile esagerare il vero della persona riprodotta.

Dice di lui il Signorini: « Quando scorgevi, colla straordinaria percezione tua, il lato difettosamente comico di un amico, ti sentivi in dovere di dirglielo, nè ti bastava; lo scrivevi, lo dipengevi, lo scolpivi; ed ecco l'amico diventarti nemico, perchè più facilmente si dimentica un insulto che una canzonatura ». Non era ironico però, e questa sua canzonatura seria, prendeva un'aria quasi triste, quasi dolorosa, come se più di una facoltà innata, fosse il resultato di acerbi dolori, di osservazioni profonde e strazianti.

Egli sapeva, in tutte le sue opere trasfondere il pensiero; vero artista, possessore di quelle facoltà rare che dànno all'uomo la possibilità di far sentire ciò che passa nell'interno di un altro uomo, egli faceva vibrare l'anima nelle opere, e fin dei bambini, anzi di questi, e degli animali, più seppe rendere quel movimento reale che dà la perfetta idea della cosa viva. Non somiglianza, non perfezione di forma, ma qualche cosa di più sentito, e che non si descrive, si prova soltanto.

Egli adorava i bambini, gli adorava quasi con religione, provava la commozione del grande, di fronte alla fragile cosa, che ha pure in sè un germe di grandezza, e che non riescirà a sollevarsi che a forza di dolore e di lotta.

Ne scrive al Signorini da Parigi, scandalizzato pel minimo amore che riconosceva nei francesi verso i piccoli: « Dire che l'amore pei bambini è un errore e per molti una colpa! (è però un dovere il fingerlo). Vedere queste povere creature nel momento che gli vien concesso di fare il chiasso, è una cosa che ti stringe il cuore! »

Per lui che avea il culto dei bambini, per lui che si era tutto consacrato ai suoi, doveva esser certo una reale sofferenza, giacchè le nature che si elevano al disopra dell'uomo normale, o se volete dell'uomo che vegeta, hanno eccessivamente accentuate le sofferenze morali, e la visione di un male li fa soffrire come di un male proprio.

Quando Egli era lontano dalla famiglia provava la nostalgia

della sua compagna, delle sue creature, e mai gli fu possibile starne molto diviso.

Se passavano due giorni senza che ricevesse una lettera dalla famiglia, Egli smaniava come se presagisse una sventura, ed aveva per la moglie rimproveri affettuosi e teneri... « Soffro! Soffro! » scriveva.

Ed in ogni sua lettera le raccomandazioni per la salute di suo figlio Giorgio vanno fino all' ossessione: « ricordati di non addormentarti se non un'ora dopo di lui per assicurarti che non sudi... » e dopo aver saputo di un pranzo fatto in compagnia del Signorini e del De Nittis: « Penso che ci sarà stato troppo da mangiare e il bambino avrà mangiato troppo ».

Quando ritornò solo a Parigi ha parole strazianti pel ricordo di una cara piccina morta nella sua prima permanenza in Francia; da Londra scrive che era bene accolto, che stava bene, che doveva esser presentato al principe di Galles, che poteva fare grandi guadagni, ma che più forte bisogno per lui era di rivedere la famiglia, e sempre lo persegue il ricordo della piccola Flora... « Florina! non penso che a lei... potrei fare una fortuna qui, ma che soffrire!... potessi sfogarmi!... Mi strapperei il cuore! »

È da immaginarsi quanto doveva dolorare quella natura affettuosa, allorchè non poteva con la sua arte procurare una comoda vita ai suoi cari, e non voleva piegare quest'arte sua alle esigenze promettenti del commercio.

Scrive all' Uzielli: « guarda se c' è mezzo di venderla, (parlava di una sua figurina) il bisogno di quattrini è tale da esigere qualunque sacrificio... al punto in cui sono non si sa più nè quello che si fa, nè quello che si dice ».

E ad Orazio Ciacchi, allorchè ritornò da Roma ove erasi recato nella speranza di migliorare le sue condizioni economiche: « Lavoro in mezzo a mille disgusti, eppure godo della gioia di ritrovare, tornando da Roma, la moglie affettuosa ed i bimbi sani ».

Quel suo spirito così staccato dalle false gioie terrene, tutto compreso di affetti purissimi e dell' amore per l' arte, doveva completamente comprendere Giacomo Leopardi. Infatti egli raggiò di un amaro sorriso quella faccia interessante per chi ha compreso la sua poesia, e niuno potrà mai oltrepassare il punto a cui Egli giunse, modellando quelle morte sembianze. Il busto del Leopardi, che non

senza lotte fu poi allogato nella Biblioteca Marucelliana in Firenze, è vero, è umano, è la testa di un *uomo che pensa e soffre* resa da un uomo che pensa, che soffre e che ha penetrato l'intimo sentimento di colui che le sue dita d'artista ritraggono.

Con altrettanta lotta fu poi allogato a Bologna anche il busto che Egli fece al Carducci, pel quale ebbe sincera e corrisposta amicizia. Fu uno degli ultimi amici che Egli vide, due giorni prima di morire.

Già desioso di esternare i suoi pensieri, di frustare le critiche, vuote di concetti, assurdamente presuntuose, di critici affatto digiuni d'arte, scrisse con quella stessa sincerità che sempre lo guidò; un po' aspro, un po' secco, incisivo come una delle sue caricature, sempre giusto anche se la verità dovesse colpire qualche carissimo amico; ma il suo ingegno di critico rifulse maggiormente allorchè volle difendere contro i giudizi di *critici borghesi*, contro gli *accademici*, contro i *profani*, contro coloro i quali credono basti il *saper scrivere* per poter criticare, la sua « *Madre;* » questo lavoro, che par compendii in sè e l'arte del Cecioni, e il concetto della rinascenza dell'arte.

Firmandosi *Ippolito Castiglioni* scrisse quell'opuscolo *I critici profani all'Esposizione Nazionale di Torino,* nel quale sferza senza pietà perchè guidato dalla verità della sua ragione, tutti quei che non il concetto ed il merito di un lavoro osservavano, ma quella bellezza effimera che sta tutta nella sembianza, e che non contiene nessuna verità di sentimento.

Sapendo come, pur troppo, molti critici mettono insieme il loro giudizio raccapezzandolo dalle parole degli artisti, dice: « Una rassegna sull'arte pone questi soldati della stampa quotidiana nella necessità di domandare che valore abbiano i lavori dei quali devono parlare; e se gli artisti a cui si dirigono per avere le opportune informazioni sono dei buoni, si troveranno a dire qualche verità, sempre però con una dicitura impropria e ridicola; se sono invece cattivi avverrà ciò che avviene quasi sempre, che il parere di un povero copiatore è quello che forma tutto il materiale del critico. »

Quanto è vero!

E tutti mette alla gogna non avendo riguardo all'altezza dei nomi. A Boito dice: « . . . . si sarebbe meritato una parolaccia con quelle sue ampollose insulsaggini nella *Nuova antologia;* . . .

ad un artista incombe l'obbligo di dimostrare una maggior compentenza . . . . »

« Caro signor Boito, se tutte le volte che gli uomini esprimono una opinione si mettessero una mano sulla coscienza riflettendo che ciò che si dice opinione è il più delle volte una calunnia messa in circolazione a carico di una persona o di una cosa, parlerebbero poco o scriverebbero meno ».

E giunge a dare la spiegazione del concetto che ispirò la sua « *Madre;* » giunge a combattere contro i giudici ammiratori di bellezze vuote di pensiero: « Il Cecioni non ha voluto fare la bella Madre, ma la Madre;... Ha voluto fare la Madre per esprimere l'idea della maternità.

« Egli fece una volta il *Suicida* » per esprimere un' idea; cioè la facoltà concessa dalla natura all'uomo, di poter distruggere se medesimo : . . . .
. . . .
e paragonando il suicidio a tutti gli eroismi della storia conosciuta, parvegli che questo rimanesse il solo degno di essere esternato coi mezzi della statuaria, ed il Cecioni si sentì per la prima volta lieto di essere scultore per poter fare una statua a questa idea.

« Collo stesso principio egli si accinse ad eseguire il gruppo della « *Madre;* » fece il *Suicida* per il suicidio, e la *Madre* per la maternità, nè poteva pensare a scegliere un bel viso per esprimere questa idea, senza commettere un errore di concetto . . . . »

Ed infatti, nella sua « *Madre* » non vi è la bella donna, ma la donna sana, lieta della vita che ha dato alla sua creatura, lieta di poterlo nutrire; non madre senza latte, ha nel sorriso tutto un mondo di gioie; ha nel sorriso la più grande felicità: quella di essere madre.

Di fronte a questa potenza di sentimento è inutile la critica della forma; quando l'espressione di un concetto è resa, segno è che la forma ha ceduto all'idea dell'artista.

Quest'uomo che aveva abbandonato Londra, noncurante della pioggia d'oro a cui poteva dissetarsi, e solo per l'affetto della famiglia che sopra ogni cosa considerò suo dovere l'intemerata lealtà, in arte, nel giudizio, nella vita, ebbe amici cari, i quali furono il conforto della sua vita travagliata: il Carducci, Adolfo Bartoli, il Nencioni lo amarono veramente; il Rossano, il grande campione

dell'arte napoletana ebbe per lui caro affetto: ed ebbe nemici in tutti quei che sdegnarono la sua stessa intemeratezza artistica per amore di smodato guadagno.

Al De Nittis, a quell'amico pel quale aveva in tutte le lettere dirette alla famiglia, parole affettuose, e dal quale ebbe la più amara disillusione, scrisse con quella franchezza che lo caratterizza;

« Firenze, 2 luglio 1879.

« Fu un bene che al tuo ritorno non ti vedessi apparire a casa, perchè così fui esonerato dalla parte ingrata di chiuderti la porta in faccia . . . .

« Tu ideasti un progetto per l'esecuzione del quale ti occorreva l'opera di uno scultore, ed invece di valerti di me, ti dirigesti ad altri. Questo fatto dimostra chiaramente inimicizia e disistima, dall'una delle due non si può uscire. Nè a un nemico, nè a un individuo che non ci stima, se si vuole agire con lealtà, si può aprire la porta di casa.

« Io non feci nulla per avere in te un nemico e meno ancora per perdere quella stima che fino dai primi tempi della nostra conoscenza mi hai dimostrata.

« Io invece ho avuto grandissima ragione di lagnarmi di te per essermi mancata la tua amicizia quando ne ho sentito maggiormente bisogno . . . .

« . . . ma hai mostrato una sprezzante noncuranza per le tristi vicende che mi colpivano . . . .

« Io non posso vantarmi di niente, nè vorrei farlo quando lo potessi, ma non posso tralasciare di ricordarti i primi tempi della nostra conoscenza, quando col massimo calore ed affetto mettevo tutto me stesso nel magnificare il germe delle tue qualità nell'arte, qualità che si svolsero sollecitamente col concorso di un contatto che allora riesciva a tua grande utilità e soddisfazione. Ricordo volontieri quando non tolleravo che si attaccasse da nessuno il tuo talento . . . .

« Puoi tu forse negare che i nostri rapporti di quell'epoca riscaldavano la tua fantasia artistica e ti accendevano di fuoco arden-

tissimo per l'arte? Puoi tu forse negare di aver le mille volte dichiarato che tutto ciò che a me piaceva era riguardato da te come *poesia?* . . . .
. . . .

« Allora ti faceva comodo questo modo di giudicare le tue qualità e il tuo talento, ed era carissima la persona che così faceva. Quando poi a Parigi, dove tu credevi che io potessi adattarmi a fare le buffonate di codesta sciocca gente, quando tu vedesti che io rimanevo serio di faccia alle imbecillità di tutti codesti Pierrot, quando ti accorgesti che io ricalcitravo da codesta forma artefatta e marcia, allora ti persuadesti che io non ero l'uomo che poteva percorrere la tua stessa carriera, e cominciasti a concepire l'idea di un divorzio da tutte le più care qualità che costituivano il nostro primo programma e che avevano per base l'ingenuità e la verita anche la più brutale. . . . .
. . . .

« Una miserabile vanità ti ha torturato tutta la vita . . .
. . . .

« I francesi hanno un lato bellissimo a cui nessun popolo arriva, e accanto a questo ne hanno un altro bruttissimo a cui nessun popolo arriva: a te nulla si è attaccato del primo e tutto del secondo.

« Ed eccone la prova: Mi venne riferito che tu ti vanti di aver fatto per me grandi cose, e di avermi mandato denari da tutte le parti, e che io sono stato verso di te sconoscente. Non cercare questa abbietta scusa per farti ragione della tua biasimevole condotta verso di me. Io voglio che questo si metta in chiaro, se no ne farò il più serio scandalo . . . .
. . . .

« C'è bisogno che te lo dica io che i favori devono essere raccontati da chi li riceve e non da chi li fa? . . . .
. . . . sono grato a chi mi fa una buona azione e cesso di esserlo quando questi se ne vanta per umiliarmi di faccia al mondo . . . .
. . . .

« . . . io ero preoccupato per trovare un franco e se non mi riesciva un franco, cinquanta centesimi, per certi bisogni di casa, mentre tu spendevi per fare eseguire della scultura. Avrei deside-

rato piuttosto una coltellata che sapere questo fatto . . . . »

E queste parole che fanno parte di una lunghissima lettera dimostrano limpidamente, come più sopra accennai, quanta poca importanza debba darsi al grande sviscerato amore pel Cecioni dichiarato dal De Nittis nelle sue memorie, o almeno alla serietà di quell'affetto.

Le anime vane non potevano nemmeno concepire ammirazione per questa schietta personalità di artista che tutta si compendia nell'opera sua.

Il « *Suicida* » narra tutta la triste filosofia della sua vita, ed è la conclusione della sua ammirazione pel Leopardi; negli animali ha messo quella serietà di concezione informata al convincimento che ogni creatura vivente è degna di considerazione; nei bambini tutto l'amore che per essi provava, tutta l'idolatria che proveniva da un riscontro d'ingenuità: la sua anima sincera trovava appagamento nelle fresche e brutali ingenuità dei bimbi. Nella « *Madre* » è quasi l'estrinsecazione di quell'idea tendente a riformare tutte le concezioni d'arte, a ritemprare nel vero il sentimento umano, perchè possa dare opere più grandi delle pallide copie di antiche perfezioni, delle inutili larve di passate grandezze, di cui solo le forme si potranno imitare, ma senza potervi trasfondere un pensiero, poichè il pensiero non può avere corrispondenza con l'opera se non quando l'opera è nata da un pensiero.

Nell'insegnamento, allorchè fu nominato insegnante all'Accademia, portò quella sincerità sua propria ed il suo alto e squisito concetto d'arte.

Poteva compire cose grandi. La quiete per la sua famiglia, dando a lui pace avrebbe ispirato alla sua mente opere imperiture... Ma la sventura colpì l'arte; la morte lo colse, e solo morendo ebbe un voto appagato: spirare tra le rose, ed in mezzo ai suoi cari.

Infatti, morì in casa Kienerk, casa di amici devoti, di un suo scolaro, il quale conserva del maestro il più caro ricordo, e morì su di una terrazza, mentre dal giardino saliva un grato odore di rose, accanto a suo figlio Giorgio, a quel figlio che dopo soli tre anni lo seguì nella tomba.

Ed un culto di ammirazione hanno per lui conservato gli amici;

ed un culto di affetto imperituro è alimentato nella sua famiglia dall'amore per l'arte. Sua sorella Giovanna, fedele ai suoi consigli, si è dedicata all'insegnamento, prima di sacrificare l'amore per la pittura sana, che ha ispirazione dal vero, all'arte leziosa del commercio.

Più grande notorietà meritava il Cecioni, che la sua figura spicca sul fondo degli avvenimenti burrascosi di questa ultima rinascenza come il completamento di tutte le lotte, come l'affermazione di tutte le speranze concepite dai primi innovatori.

Giosuè Carducci, per l'amico dettò queste parole, allorchè anche il figlio mancò ai viventi.

Adriano Cecioni — all'arte — operatore e giudicatore superbo — tardi conosciuto dai più — sempre amato dai buoni — non dalla fortuna — nato 1836 — Morto 1886.

Qui presso — erede della sfortuna paterna — riposa — Giorgio figlio — rapito agli studi — ventenne — nato 1866 — morto 1889.

Il Carducci aveva scritto per la sua « *Madre* » una stupenda poesia; questa, più grande ammirazione di forte ingegno a ingegno forte.

. . . .
. . . .

Natura a i forti che per lei spregiano
le care a i vulghi larve di gloria
così di sante visioni
conforta l'anima, o Adriano.
onde tu al marmo, severo artefice
consegni un'alta speme dei secoli.
Quando il lavoro sarà lieto?
quando sicuro sarà l'amore?
quando una forte plebe di liberi
dirà guardando nel sole: — illumina
Non ozi e guerra ai tiranni
ma la giustizia pia del lavoro? —

1902.

ANNA FRANCHI

VI.

L'OPERA DI ADRIANO CECIONI

Quante memorie e quante melanconie desti in chi scrive la raccolta, pressochè intiera, delle opere di Adriano Cecioni facile è imaginarlo quando si pensi che ognuna di esse fu una battaglia alla quale prendemmo parte lottando insieme ed insieme respingendo la contumelia e l'insulto che i novatori colpisce. Ed ora che la battaglia combattuta è vinta, ora che nel campo i saccomanni fanno ribotta sulle spoglie dei vincitori e dei vinti, noi pensiamo commossi al compagno che non è più, alla famiglia deserta e bisognosa, che ricorre a questo mezzo per lenire le strettezze e le angustie nelle quali si trova.

Adriano Cecioni fu uno scuolaro prediletto della Accademia nel primo muovere della sua vita d'artista.

Allievo convinto di Aristodemo Costoli; il celebrato autore di un buon Meneceo, che prima di esalare l'ultimo sospiro si accomoda non solo all'estremo suo fato, ma a tutte l'esigenze del precetto accademico; volgeva il sale della sua critica appassionata piuttosto contro quelli che tentavano vie diverse nell'arte che contro le vecchie autorità. Tanto vero questo che in un grande concorso che fu dal Barone Ricasoli indetto, dopo il 1859, concorso di ricordi patriottici in statue e quadri aventi allusioni alla storia della libertà italiana, il Cecioni si distinse per un bel bozzetto di statua a Re Carlo Alberto, ch'egli rappresentò nell'ampio paludamento di Grande Maestro dell'Ordine Supremo dell'Annunziata, trovando che questo costume meglio di ogni altro si addiceva ad una statua monumentale. E siccome la commissione che doveva susseguire al premio non venne, tanta buona memoria rimase del suo lavoro che l'archi-

tetto Enrico Presenti, ordinatore delle feste per gli sponsali del Re Umberto in Firenze, volle che sulla piazza di S. Maria Novella fosse commesso al Cecioni il simulacro posticcio di Re Carlo Alberto che doveva provvisoriamente decorare quel luogo. Nessuno dubitava che questo esperimento dovesse riuscire infelice per il giovane artista e si pensava che dal posticcio ben riuscito sarebbe poi scaturita la commissione del marmo.

Ma se il momento era propizio per lui all' esordio di una brillante e facile carriera non lo era altrettanto per l' evoluzione intellettuale che si operava nel suo cervello di artista. Egli non si accese a furor classico ed a classico entusiasmo per il martire di Oporto, lo vide invece rigido, stecchito, chiuso, come la storia intima della sua vita ce lo addimostra, lo travide attraverso all'arma dei reali carabinieri dei quali fu il riformatore amoroso; di que' carabinieri reali di allora, venuti per diritta via dallo stipite subalpino, fatti proprio come un T maiuscolo e che non hanno nulla che fare con le forme del moderno carabiniere italiano. A misura che avanzava nel lavoro allungava il collo del suo soggetto, la figura acquistava una rigidezza di scheletro, le orbite degli occhi un che di spettrale, il paludamento cadeva a linee sempre più dritte ed uniformi, il partito delle pieghe largo, quasi Pompadour del bozzetto, spariva, e quando il Re Carlo Alberto di Cecioni fu messo a posto sembrò tanto lugubre la sua apparizione che i popolani lo chiamarono il morto del Mantello Rosso.

L'Accademia ne fu irritata e scandalizzata, gli amici umiliati, ed egli solo contento, perchè bene o male si era sottratto all'autorità e sentiva di appartenere tutto intiero alla nuova corrente che cercava un'altra significazione del bello nella schietta espressione della parvenza caratteristica delle cose.

Ad onta che i fatti che abbiamo narrati avessero trasformato l'allievo dell'Accademia in un nuovo ribelle, Adriano Cecioni vinse il concorso per la pensione di studio e partì da Firenze. A Napoli conobbe Marco De Gregorio, Rossano e Peppino De Nittis, e con questi amici e compagni iniziò un movimento, tutto speciale, che non solamente tendeva al rovesciamento delle vecchie parrucche, ma si accaniva contro tutte le celebrità che fanno scuola e camorra; in nome della santa libertà dell'arte, della libera ricerca del vero.

In quel tempo eseguì la statua del *Suicida* che oggi rivediamo

ALFONSO LAMARMORA

a Firenze. Questa statua lodata a Napoli perchè piena di qualità evidenti di carattere, fu messa al bando dagli intelligenti, perchè la testa del *Suicida* era brutta, era volgare, come se per attentare alla propria esistenza fosse necessario di portare i capelli a zazzera, dietro le orecchie, avere degli occhi in forma mandolinistica, ed un portamento nobile e delicato; dall'altra parte i novatori trovavano che il *Suicida* del Cecioni non portava un costume moderno nè scarpe in piedi, ma nude le gambe e il corpo ravvolto in un panno qualunque; quindi lo ritenevano come una concessione fatta al nudo e alla clamide, preludiando a quella tendenza dell'arte che fa consistere la modernità nella foggia del costume e che ha precipitato la scultura fiorentina in quel modo di riproduzione bestiale dalla quale chi sa quando ci sarà dato guarire.

Dopo fatto il *Suicida* compose dalla moglie sua la statuetta della donna incinta, che ora trovasi alla Galleria napoletana di Capodimonte e si rimesse a Firenze. Corsero varie peripezie in quei tempi, le sorti del Cecioni; fu fatta una sottoscrizione ad iniziativa di Giuseppe Chiarini, amicissimo suo, che non riuscì che a mezzo, ed egli promise di surrogare l'esecuzione troppo costosa di quella statua con altro lavoro; e siccome nascevano e crescevano i piccoli germogli della sua stirpe, dava mano alla statuetta dei *Primi passi*, ed all'altra del *Putto col Gallo*. Quest'ultima fece furore a Parigi, e fu occasione della sua andata lassù, nei primi mesi del 1870, ove i più alla moda fra gli artisti ed i mecenati, fecero a gara per festeggiarlo, ma invano, chè — se i rivolgimenti e le catastrofi della guerra non lo facevano rientrare a furia in Italia — la nostalgia ce lo avrebbe ricondotto. In patria ricominciò la Iliade dei guai tra il bisogno e le aspirazioni di un'anima, ardentemente assetata di nuovità, critica di se stessa e d'altrui acerbissima; ed è in questa lotta che si producono il gruppo del *Solletico*, gli studi delle *Cocottes*, e molte delle meglio riescite caricature, fra le quali quella del *generale Lamarmora*, fatta dopo che ebbe a parlare alla Camera contro la soppressione dei tamburi nell'esercito.

Vennero poi tempi relativamente più calmi, confortati da compagnie carissime e dalla familiarità col buon Giosuè Carducci, che se è grande nella estimazione dei dotti, per le sue qualità di intelletto, è grande più che mai nella intimità degli affetti per ec-

cellenza di cuore; così pose mano, per l'esposizione di Torino, alla statua della *Madre* che tiene in collo il suo lattante bambino.

L'opera poliforme e travagliata dalle miserie di una vita di artista non solo povero ed errabondo ma eziandio malato nel corpo e nello spirito, noi ora vediamo riunita, ed assistiamo a tutto o quasi, lo svolgersi del suo destino. Nessuna delle sue steccate è volgare, in ogni suo lavoro sta nascosta una intenzione, che è un pensiero profondo, una ricerca della forma caratteristica, non sempre raggiunta, ma sempre proseguita con amore grande e con sentimento di artista valente.

Per tal modo questo autore, morto già da del tempo assai, ed a cinquant'anni compiuti, dopo aver fatto bestemmiare i suoi contemporanei con la stranezza de' suoi tentativi e la feroce ironia de' suoi motteggi, entusiasma i giovani che lo amano e lo comprendono come se fosse un contemporaneo della loro età incipiente. Nè sembri strano, imperocchè la lotta del Cecioni era lotta per l'avvenire, che egli presentiva, e nel quale egli entrava per divinazione di predestinato; e ciò che fu soggetto del motteggio di quelli che combattè nel suo tempo, doveva essere l'affermazione di quella verità che oggi rifulge luminosa per tutti. È una vecchia istoria questa del resto, che tutti sanno e nessuno impara. Beato lui che in un momento di calma, in un sereno vespero di Maggio, davanti ad un giardino di rose fiorite, in casa di amici e pronunziando la parola *delizioso* fu còlto da un accidente che lo sottrasse alla continuazione di una lotta dove la vittoria è sempre sicura, ma per raggiunger la quale nei posteri, bisogna passare per Montedomini e l'ospedale fra i propri contemporanei.

I.

La *Nouvelle Revue* pubblica dei postumi ricordi autobiografici di Giuseppe De Nittis (1), che mentre illustrano la vita del celebre artista, riflettono una luce sinistra sull'amico suo Adriano Cecioni, tralasciando delle circostanze di fatto, molto interessanti per la memoria di quest'ultimo.

(1) JOSEPH DE NITTIS, *Notes et souvenirs* in *Nouvelle Revue,* Paris, 1894, livr du 15 avril, 1 mai, 15 mai, 1 juin. — Ne fu fatta anche una pubblicazione a parte.

Questa è la ragione per la quale ci siamo indotti a pubblicare quanto, al momento della morte del Cecioni scrivemmo; e che era rimasto inedito, perchè dell'amico nostro volevamo dir più e meglio di quello che avevamo detto, consacrandoli uno studio critico, accurato e profondo.

Lasciamo, ora, che le nostre parole veggan la luce tali quali furono in quel tempo scritte, per togliere all'occasione presente ogni carattere di polemica (che mal si farebbe coi morti) e perchè servano di pura e semplice attestazione per la verità:

Nel 1859 Adriano Cecioni, allievo della Accademia di Belle Arti di Firenze, lasciava lo stacco e la terra da modellare per arruolarsi volontario nel secondo battaglione di bersaglieri toscani; nel 1860, restituito agli studi, ottenne un premio, nel concorso che il Barone Bettino Ricasoli, reggente il governo della Toscana, bandì. Questo concorso consisteva in vari soggetti patriottici di scultura e pittura, fra questi una statua monumentale di Re Carlo Alberto. Egli prescelse questo soggetto fra gli altri. Allora il Cecioni sosteneva le massime della scuola classica ed emergeva fra i migliori allievi di quella. Di lì a poco tempo, guadagnato il posto di pensionato partì da Firenze e si andò a stabilire a Napoli.

Giunto colà, una nuova vita si apriva alla di lui mente. Napoli già batteva nelle vie dell'arte una strada alquanto diversa da quella battuta nelle altre città della penisola; Domenico Morelli, che aveva da tanto tempo bandita la crociata antiaccademica, aveva tirato dietro a sè quasi tutta la massa dei giovani, e si era costituito autorità dominante dell'arte rinnuovata. Adriano Cecioni però non si fermò punto alla imitazione del maestro sovrano, ma critico fine ed audace, proveniente dalla Toscana, dove il colore si vede sempre giusto, ma con sobrietà, e dove il carattere è qualità dominante dei prodotti artistici: reagì contro il lusso sfrenato di quelle tavolozze, smaglianti sì, ma volgari, e fatta lega con Marco De Gregorio, Giuseppe De Nittis e Federigo Rossano, costituì con essi una camerata di radicali in arte, che nessuna autorità riconoscendo, disprezzando tutto quanto poteva procurar loro benessere, con le concessioni fatte alla moda, si deliziavano delle intime sodisfazioni che procura ai veri artisti, in comunione di idee, la osservazione attenta della natura, il fantasticare quotidiano e continuo su tutti gli effetti e su tutte le forme, nell'avvicendarsi continuo delle imagini della vita.

Fu in quei momenti che Adriano concepì il pensiero che un artista doveva completarsi con la famiglia; e presa moglie dette vita alla prima creazione della sua fantasia di innamorato, con la statuetta della donna incinta, la quale, squisitissima di modernità e di sentimento, destò meraviglia ed ammirazione in quanti la videro.

Parlando spesso di questo soggetto, con lui, mi raccontava, come la prima sensazione subita a proposito della donna incinta, l'ebbe nell'esaminare il resto, formato in gesso, di un cadavere di donna, tratto dalla catastrofe di Pompei; codesta forma umana due cose rivela, la giovine età della vittima, ed il suo stato di gravidanza; ed egli, colpito da cotesto aspetto, infervorato dal culto della famiglia, trovò nel soggetto della *Sposa incinta* il punto sul quale convergere tutti gli sforzi della sua fantasia di artista, e modellò il capolavoro del quale abbiamo parlato e che ora si conserva nel museo di Capodimonte.

Come saggio di studio, dopo eseguito il primo lavoro, fece la statua del *Suicida*, figura seminuda, coperta appena di un panno appartenente a qualunque epoca della storia dell'uomo. Giovane, non bello, il suicida guarda un coltello meditando in suo pensiero di piantarselo nel cuore, e per quanto un uomo, veduto con un coltello in mano, possa sembrare anche meditabondo di una vendetta, pure la attitudine della statua di Cecioni è tale che il dubbio non esiste, quell'individo vibrerà l'arma su se stesso, è un vero suicida; e questo pregio innegabile si deve tutto alla ricerca sottile del carattere, che il Cecioni cercava sempre, nelle opere sue.

Questa statua, che a Napoli piacque moltissimo, a Firenze dette luogo a calorose polemiche, e fu anche iniziata una colletta, perchè egli la potesse scolpire in marmo. Intanto crescevan del pari e la famiglia e la miseria di Lui, senza che diminuisse di una linea l'ardore e il coraggio delle sue convinzioni; e quando Peppino De Nittis venne a Firenze per andare a Parigi dove il mercante Goupil lo aveva attratto per speculare sulla sua nuova abilità, egli ce lo presentò mostrandoci esultante le prime bellissime cose dell'amico; tagliando intanto a diritto e rovescio i giudizi i più assoluti sugli amici e sugli avversari e riducendo soltanto alla loro piccola e ristretta camarilla la via della salute. In quell'epoca Adriano producevasi nelle sale della Promotrice con dei piccoli saggi di pittura, nei quali esattissimo era lo studio dei rapporti, approfondito con

amore e coscienza nell'ambiente delle pareti domestiche, ma il soggetto di uno di questi quadretti, rappresentante la pulizia del mattino, nel quale il protagonista, messo proprio nel fuoco della lente dell'osservatore, era un bello orinale, fece talmente strillare i purissimi, che nòn si vollero nemmen discutere le qualità pittoriche di quella tela.

Frattanto il De Nittis era andato a Parigi, a cominciare colà la sua brillante carriera, ed il Cecioni, con i pochi soldi fatti con la incompleta sottoscrizione del *Suicida,* modellava un fanciullo, che legato il carruccio alla zampa di un gallo, avendo preso l'animale malamente, si spaventa delle ali che gli sbattono sulla faccia, strillando anch'esso disperatamente. Questo accadeva sul finire del 1868, ed io, andando nella primavera del 1869 a Parigi, fui incaricato di portare a De Nittis le fotografie di questo grazioso lavoro; queste piacquero moltissimo agli artisti che al De Nittis facevan corona, fra questi al Fontunny ed a Zamacois, ed il francese Wibert dette al Cecioni la commissione del marmo.

L'anno dipoi fu un grande anno per l'amico Adriano; eseguita la commissione, per il Wibert si accinse a scasare, e seco portando la moglie, i figli, non che l'opera sua terminata, venne nella moderna Babilonia risoluto a tentare la fortuna. Esposto al *Salon* il suo putto, questo fece assolutamente furore; il milionario americano Stuart lo volle e lo comprò per trentamila lire: avendo il Wibert rescisso generosamente il contratto: il Barbedienne ne acquistò il diritto di riproduzione per la sua bottega di bronzi artistici, e tutta Parigi intelligente e artistica proclamò Adriano Cecioni il successo del giorno, lo scultore alla moda. Quel posto che molti stentano la vita intera a conquistare, a prezzo di sacrifici immensi e spesso di trasazioni vergognose, egli lo aveva raggiunto in un girar di ruota della fortuna.

A quell'epoca io pure dimoravo a Parigi, e spesso vedevo il Cecioni che delle sue avventure, di ciò che gli frullava per il capo, mi faceva confidente amichevole. L'impero era in quell'anno nella massima sua efflorescenza, la raffinatezza in tutto e per tutto invadeva; esso era come una immensa decorazione di fantastica novella, nella quale il regno del piacere sviluppava il suo dominio universale. Era quella una parata senza solidità, le corazze dei guerrieri i più terribili erano di cartone, ma lo spettacolo non era meno

bello nè meno piacevole. Cecioni, però, non morse all'esca gradita a tanti, e che doveva tradire il nostro amico De Nittis. Il mercante diventato impresario degli ingegni che con i colpi di scena preparati, ora si faceva mecenate del giovane sconosciuto, ora con le anticipazioni premeditate accaparrava, ipoteandolo a suo vantaggio, lo ingegno dell'uomo che aveva una reputazione già fatta, lo inasprivano e lo irritavano cagionandoli nausea ed avversione.

Le signore stesse che tutto facevan consistere nel piacere della loro persona spesso incontravano il suo brutale disprezzo, e rammento che, una graziosissima dama della nuova aristocrazia, avendoli domandato un giorno come trovasse le Parigine si sentì rispondere secco secco « Orribili. » Una cosa sola egli sentiva grande in quella vasta baracca ed era la *prostituta*, e questa tentò più volte di riprodurre in varie terre cotte, rimaste ora allo stato di schizzo, ora finitissime in certe parti nelle quali l'impressione e la memoria si aiutavano a vicenda, lasciate dove l'elemento del vero non era sufficiente a ricordare tutto quanto lo insieme di questo tipo sovrano, del quale ogni parte ha un nesso tale con il tutto, da non potersi eseguire debolmente facendolo alla cialtrona come vien viene.

Così in poco d'ora fu tratto a detestare Parigi e la sua fortuna. Egli venne un giorno da me, commosso fino alle lacrime, perchè in un angolo remotissimo ed inelegante della città aveva veduto, attaccata alla porta di una meschina rivendita di sali e tabacchi, una reticella con dentro delle palle da giocare a tamburello, tali quali le si vendevano, nella Firenze del 1850-51, al tempo famoso delle sfide sotto le mura della fortezza da Basso, fra gli scolari delle Belle Arti e quelli di S. Giovannino degli Scolopi. Volle che andassi con lui a visitare quella memoria della antica e distrutta Firenze, e dopo aver fatte delle miglia per ritrovarla, davanti a quella reticella si sfogava e piangeva, perchè anche Firenze, capitale provvisorio d'Italia, cambiava affatto fisonomia, e tutta si coloriva alla luce de' fuochi di bengala che la falsità moderna spargeva per tutto. Pensatore nervoso e profondo, presentiva in quella calma apparente l'uragano terribile che stava per scatenarsi, ed urlava: « Dove mi son cacciato?... tutto è falso, non vi è più nulla di sincero.... Parigi non ha di grande che le *Cocottes?* »

Intanto un avvenimento curioso veniva ad aggravare ancora il suo stato di spasimo intellettuale e morale, del quale il dissenso sempre più grande, fra lui e De Nittis, non era la causa minore.

II.

Essendo andato, per combinazione, il nostro amico, Carlo Cafiero al Consolato d'Italia, fu incombensato di avvertire il signor Cecioni di una lettera giacente, da due mesi, alla posta ed a lui diretta; ed in questa lettera il buon Marco De Gregorio lo avvisava di averli procurato, in Cairo d'Egitto, per oltre sessantamila franchi di lavoro. La inavvertenza del Cecioni di lasciar Firenze, avendo affari pendenti, senza mandare lo indirizzo della sua abitazione in Parigi, e senza più andare alla posta, mandava in fumo questa bella occasione, di lasciare un paese dove, ad onta del favore che incontrava, tutto era contrario a' suoi gusti. Cercammo di neutralizzare, con la rapidità del telegrafo, la involontaria tardanza... ebbene lo credereste?... Lanciato il dispaccio, dimenticò di nuovo di apporvi l'indirizzo, e di tornare a prendere la risposta, e finì col rovinare intieramente la trattativa. Questo contrattempo lo ridusse in uno stato da far pietà; egli reagiva con quanta forza aveva contro quella città che lo voleva far suo, e contrastava con i bisogni della famiglia che costituivano, per Lui il supremo dovere. Gli avvenimenti dell'anno 1870 sciolsero questo problema, la guerra franco-prussiana e l'assedio, cacciarono da un momento all'altro quanti non avevan che fare lì dentro; e Adriano, che se avesse voluto provvedere con più accortezza al suo interesse, avrebbe sfilato dietro alla sua ricca clientela, prendendo la via di Londra, ritornò invece glorioso e trionfante a Firenze; della quale era assetato come il pellegrino nel deserto è assetato d'acqua.

In Firenze compiè una statuetta di Donna nuda, nell'atto di cogliere una farfalla, che erali stata commessa dallo Stuart, insieme al gruppetto de' suoi tre figliuoli e che, non si sa per quale capriccio od insinuazione, vendette al Reitlinger mercante tedesco di cose d'arte che aveva negozio a Parigi. Così si disgustò lo Stuart, che prima era tanto fanatico di Lui, da proclamarlo il solo, l'unico scultore del mondo! Ad onta di questo andò poi a Londra e trovò modo di accaparrarsi la simpatia del direttore del giornale umoristico, intitolato *Vanity faios*, lavorando alla collezione delle caricature di celeberrimi personaggi, che faceva stupendamente; giacchè nella ca-

ricatura *ad hominem*, forse nessuno lo ha superato. In questo frattempo lo colse una malattia intestinale, che più che al ventre dava disturbo al cervello; ed incapace, per mancanza di dati scientifici, di curarla da se medesimo, volendo sempre analizzare e ragionare con criteri suoi proprii, tormentava se medesimo ed i medici, trascurando i suoi interessi e tornando a condizione di misera vita in Firenze.

Sottilissimo indagatore delle debolezze umane, egli non sapeva trarne profitto; un lancio della fantasia lo metteva fuori di careggiata, e così, ad onta che le occasioni di guadagno si fossero presentate frequenti, pure la necessità dura, non tardò a battere alla sua porta, ed il bisogno a farsi sentire.

Fu in quell'epoca, che per la morte della marchesa Vettori, eseguì il busto della medesima: opera di finezza grandissima e di esecuzione ammirabile. — Quando andai a visitarlo nello studio, per vedere questo lavoro, aveva pure sul trespolo due statuette, l'una di una *Cocotte* col vento in faccia, l'altra di una *Cocotte* col vento da tergo; e subito tornammo con la conversazione su questo nostro antico argomento. Una delle qualità che il Cecioni aveva era quella di eseguire benissimo tutto ciò che, com'egli diceva, lo divertiva. « Quando mi diverto fo bene, » suoleva dire; ed io credo che si divertiva in quelle cose che sapeva, che conosceva, sia nell'insieme che nei particolari, ed in queste fissava la sua attenzione e prodigava tutto se stesso; per questa ragione, in molte delle sue opere vedevamo un pezzo stupendamente fatto, accanto ad un altro appena sbozzato. Per noi, che amiamo la sincerità dell'arte, preferiamo questi incompiuti lavori a quelli che, costretto a tirare in fondo, o per l'esigenza di una esposizione o di un committente, per acquistare il pregio della finitezza dicono male ciò che nelle altre rimane incerto e confuso, come forma, ma accennato perfettamente come idea, e come sentimento.

Alla Esposizione solenne di Torino presentò due lavori; un putto graziosissimo sorpreso dalla improntitudine di un cane, mentre scende una scala col pane in mano, e la statua della *Madre* che scherza col suo bambino lattante. Il carattere naturale e vero di questo gruppo ed il modo col quale le due figure della mamma e del figliuolo sono animate, nulla lascia a desiderare, l'aver fatto la donna brutta anzichè no, ma evidente di espressione, è un pre-

gio non un difetto; ma in esso trovansi, accanto a parti stupendamente modellate (il seno per esempio e le braccia) alcune altre, specie nella sottana e nei piedi, che meno rese e sentite, ma condotte ad un certo punto di finitezza apparente, squilibrano il lavoro, più assai che non lo sarebbe se fossero lasciate come sono indicate appena, le vesti agitate dal vento delle due *Cocottes* delle quali ho già parlato.

Molte furono le controversie che suscitò l'apparizione di questa statua, perchè sempre le opere di Adriano Cecioni suscitavano accanite polemiche. Giosuè Carducci se ne commosse e scrisse un'ode ispirandosi a quel soggetto, e Ferdinando Martini, quando fu segretario generale, sollecitò ed ottenne dal governo italiano l'esecuzione in marmo di quel lavoro.

Da poco tempo Adriano Cecioni aveva ottenuto un posto *officiale,* sebbene di quelli sulla importanza dei quali non si disputa molto; per questi è titolo la miseria, e si danno come per pubblica beneficenza. Questo era il posto di insegnante disegno, allo Istituto Superiore femminile di Firenze, nel quale tale insegnamento si considerava piuttosto un grazioso accessorio della educazione della donna, che una cosa interessante a sapersi ed a sapersi bene. Egli però ci attendeva con moltissimo impegno ed affetto, amava ed era riamato dalle sue alunne, che fortunatamente per loro, erano inciampate in un uomo di altissimo ingegno capitatogli addosso, in uno slancio di filantropia ministeriale. In tempi pieni e maturi, Cecioni avrebbe sviluppato tutta la potenza di una plastica fina e non ordinaria, che egli possedeva per studio e per istinto, come la possedevano i buoni maestri fiorentini dal 1400 al 1500; nei nostri tempi, isterici e convulsi, ha dato il di più che dà l'ingegno che precorre l'epoca e il di meno che il di più, che si infutura, sottrae alla affermazione dell'oggi. Come tutti quelli che sentono il domani, ragionava più che poteva, poi fantasticava e giungeva fino alla stravaganza, tanto che ne fu spesso, e quasi sempre ammalato. Triste sorte di chi nasce con cuore e mente di artista in una società di bottegai.

Quando Cecioni era giovanissimo teneva, come ho detto, alle vecchie tradizioni dell'Accademia, e fu per questo che il suo soggetto di Re Carlo Alberto ebbe il premio. In questo bozzetto il Re di Sardegna, era effigiato col costume di Gran maestro dell'Or-

dine supremo dell'Annunziata, nè mancavano i ricchi partiti di pieghe, classicamente modellati. Quando poi, per le nozze di Umberto Primo con la Principessa Margherita, si volle decorare Firenze, i professori, memori del bozzetto, subito gli commisero il simulacro di Carlo Alberto, per la piazza di Santa Maria Novella, e la fatalità faceva capitare questo principe disgraziato in mano al Cecioni, quando appunto la sua mente abbandonava il *classico* per cercare il *caratteristico*.

Nella vita del Re, che primo gettava la sua sorte sui campi di battaglia dell'indipendenza, il nostro scultore scuoprì ch'egli era il fondatore del Corpo dei reali carabinieri. Secco, lungo di collo, taciturno, padre della benemerita, ecco il suo tipo, che doveva indossare la cappamagna dell'Ordine Supremo dell'Annunziata!

Mentre metteva su il suo fantoccio, piccoli carabinieri sbocciavano in ogni parte del suo studio, diritti, stecchiti, alla posizione, destinati all'ufficio di candelieri, ed intanto i grassi e contenti partiti di pieghe classiche, del bozzetto, un dì premiato, sparivano sotto la legge crudele del semplicizzare; e la faccenda andò a finire in modo tale che quando il monumento fu fatto ed esposto al pubblico, i begli umori trovarono che il di dietro sembrava un attaccapanni, ed il davanti *Il Morto del mantello rosso* della commedia di Stenterello. L'autore stesso, alle prese con la Commissione, che era costernata di quello insucesso, non era tanto sicuro della difesa dell'opera sua, nella quale aveva messa, senza accorgersene, tanta malizia, superando la stessa sua volontà, che non era punto quella di far la caricatura colossale al primo carabiniere di Piemonte, mostruosità che era scaturita da una evoluzione del suo cervello, sanissimo in arte, ma inopportuna in quel momento ed in quella occasione.

Ora Cecioni ha cessato di vivere, in un'ora di calma e di conforto. Andato con i suoi figli, in casa dell'amico Kienerck, a passare la serata del 23 di maggio 1886 si trovò a ballare con una giovanetta, coetanea della figlia sua, e mentre riposava, seduto su di una poltrona, sulla terrazza del giardino, aspirando il profumo delle rose, davanti ad uno stellato di primavera, proferì la parola « delizioso » e tosto, reclinato il capo scomparve alla vita. Tempo non molto prima della catastrofe, egli, con l'amico Telemaco Signorini, parlava della morte, e notava con disgusto il senso di ter-

rore e di putridume che il Cristianesimo, con le sue fosse, ed i suoi futuri paurosi, ha attaccato a questo trapasso necessario della esistenza, e lodava il paganesimo Greco e la morte serena.

Questo artista, vissuto sempre convulso e mai contento, irrequieto per il continuo desiderio di nuovo e di bello, fu ascoltato dal bell'angelo della morte che lo baciò in fronte, fra il profumo delle rose ed i casti affetti della famiglia e dell'amicizia, in una sera tepida e mite della nostra Firenze.

1889-1894 DIEGO MARTELLI.

VII.

UNA VISITA ALL' ESPOSIZIONE

DELLE OPERE DEL CECIONI

È morto due anni fa, nel pieno vigore del suo ingegno d'artista, varcato di poco il margine della giovinezza, e quando dopo un lungo periodo di durissime prove, pareva che incominciasse anche per lui un po' di giustizia nella vita.

Adesso gli amici suoi hanno avuto il pensiero opportunissimo di raccogliere quanto rimane e s'è potuto trovare della sua opera di scultore, ed esporlo in una sala a pian terreno della R. Accademia fiorentina di belle arti.

Mi sono affrettato anch'io a visitare questa davvero interessante esposizione: e nell'entrare mi nasceva nella mente un pensiero che certo deve esser venuto a molti altri. — Povero Adriano! Egli che ha passato la sua vita a combattere come Don Chisciotte questo gran mulino a vento dell'accademismo in Italia, avere adesso maternamente raccolta ed esposta l'opera sua proprio dentro l'Accademia! Mi par di scorger la sua faccia arguta diventare anche più accigliata di quello che ordinariamente non fosse...

Ma tiriamo via. Poco più, poco meno, dopo il seicento, non sono forse andate sempre a questo modo in Italia le cose dell'arte? E in questo secolo specialmente qual'è ingegno ardito, originale e bizzarro a cui le Accademie nostre non abbiano aperto le braccia e spalancate le porte? Mentre in Francia (la vera sede dell'accademismo) nemmeno degli ingegni ammirati e forti e rispettosi dell'antico come l'Ingres, il De la Roche, il Delacroix — solo perchè non si piegavano sottomessi a tutto quanto il *corpus juris* delle drappeggiate e incipriate tradizioni — poterono evitar di subire dall'Accademia diffidenze, ripulse e magari persecuzioni vere e proprie, le nostre Accademie, come accettarono in santa pace il gobbo di Bartolini così dall'Hayez all' Ussi, dal Morelli al Michetti, diedero l'insegnamento dell'arte in mano a tutti gli artisti di valore senza preoccuparsi di altro. E quale

legge, quale statuto, quale catena di consuetudini patrie avrebbe potuto impedire che, vacando un posto, Adriano Cecioni occupasse anch'egli la sua brava cattedra all'Accademia fiorentina? Forse la resistenza dal vecchio al nuovo, forse il conflitto per il tradizionale e il rivoluzionario? Ma ci vuol poco a capire che queste due correnti esistono in natura ed esisteranno sempre tanto negli studi liberi degli artisti, quanto nelle sale dell' insegnamento officiale; e credo di dire tutt'altro che una bestemmia asserendo, che, entro queste ultime, se la bilancia pende da una parte non è certo in favore dello stazionario e del vecchio. Anzi!... Aprite l'Annuario italiano del ministero della pubblica istruzione alla categoria degli istituti artistici, poi ditemi se ho torto.

A buon conto io posso dirvi che ho visitate le opere di Adriano Cecioni con una comitiva di egregi artisti, fra i quali era uno scultore di merito universalmente riconosciuto, che non lesinò davvero la sua ammirazione ai pezzi più belli della plastica cecioniana; ed era per l'appunto un professore di scultura dell' Accademia!... Ben inteso che tutto questo non impedirà che, in mancanza di cose più serie, certi francesismi omai decrepiti e certe frasi fatte non seguitino ad avere una grandissima fortuna nelle gazzette e nei circoli artistici. Noi italiani « siamo fatti da Dio, sua mercè, tali » che quando abbiamo preso a roder l' osso di un luogo comune, non ce ne distacchiamo prima d'averci lasciati i denti e le gengive.

Ma veniamo alle sculture di Adriano Cecioni. Basta dare un occhiata in giro per la sala e si acquista subito l' impressione di un artista fortemente originale, e che si teneva fuori delle vie battute dagli altri. È curioso! Da tanti oggetti grandi e piccoli, non vi arriva mai all'occhio nè una posa nè una movenza, che vi ricordi le solite movenze e le solite pose, che si è abituati ad incontrare entrando negli studi di scultura e nelle sale d'Esposizioni. Qualunque soggetto il Cecioni trattasse, o gruppo o statua isolata, o bestia o figura umana, riusciva sempre a trovare una linea sua; e forse la indovinava senza cercarla, così istintivamente, per quella visione innata e tutta personale delle cose ch' egli possedeva e che si era sviluppata in lui col lungo abito dell' arte.

Ma non può formarsi un' idea dei meriti del Cecioni chi non osservi attentamente e minutamente il suo modo di modellare. L'arte,

che è un grande e magnifico orizzonte, egli la circoscriveva anzi la restringeva a questo: ritrarre il vero veduto, senza minuterie inutili, ma con una accuratezza di particolari plastici che rendessero nell'insieme tutti gli atteggiamenti della realtà di cui l'occhio può appagarsi, trasmettendo all'anima il sentimento e il palpito della vita. E la sua stecca e le sue dita frementi sulla creta, raggiungevano spesso nel modellato delle così squisite meraviglie, che, per trovare efficaci confronti, ci sentiamo obbligati ad uscire dalla scultura, e a pensare alla condotta squisitamente magistrale di certi pennelli veneti e olandesi. Tutto il resto per il Cecioni era non solo secondario nell'ideale d'artista, ma ozioso, parassitico, dannoso, accademico. E quando aveva detto accademico aveva detto tutto! Il fiero polemista, indulgendo alla individualità dell'arte sua, avrebbe voluto ficcarvi dentro l'arte tutta quanta; e diceva e stampava cose enormi, che a lui parevano vangelo; e faceva pensare a quel prete di campagna che perfino nelle macchie della luna voleva veder rispecchiato il campanile della sua pieve.

Per molti temperamenti artistici questi particolarismi e questi esclusivismi sono un bisogno prepotente e una condizione alla riuscita. Perchè stupirne? Se aveste domandato nel cinquecento che cos'era l'obbiettivo sommo dell'arte, quasi tutti gli scultori vi avrebbero risposto; un uomo nudo; e quasi tutti i pittori: una Sacra Famiglia e degli Apostoli con delle belle teste barbute e dei ricchi panneggiamenti. E badavano a lavorare tranquillamente il loro pezzo di terra nel grande giardino dell'arte.

Dalle opere del Cecioni, viste così riunite per la prima volta, io ho recato con me una impressione vivissima e la forte e strana figura dell'artista si è completata nella mia mente. Ho riveduto il gruppo grande *La Madre*, che alla Esposizione di Torino suscitò tanto rumore di polemiche, sulle quali poi doveva lanciarsi la voce glorificatrice dell'ode carducciana. La mia impressione d'allora non si è guari modificata: la figura della madre ha qualcosa insieme di volgare e di teatrale nella posa, il suo ghigno faunino ha troppo poco del materno e la sua testa tersitica sarà stata modellata dal vero, ma sfida in modo sgradevole la verosomiglianza. Invece il bimbo, alzato e come palleggiato con orgoglio dalle braccia di lei, è un capolavoro di grazia che non si è mai stanchi di ammirare. L'insieme del cor-

picciuolo rivela nell'artista una intuizione del vero istantanea, felicissima e non mai offuscatasi un momento nel lento lavoro della esecuzione. In quella bocchina aperta, in quelle dita delle manine sembra che tremoli visibilmente il desiderio dei baci e delle carezze materne...

Il *Bimbo-gallo* meriterebbe esso solo una lunga illustrazione. È il grazioso nell'arte che tocca audacemente il comico senz'ombra di caricatura, anzi con la più schietta e scrupolosa osservanza della naturalezza nella forma, come l'intesero gli antichi. Io dubito se Donatello avrebbe saputo fare di meglio. Il gallo che si sente ghermito dalle braccia del bimbo, starnazza furiosamente le ali, e il bimbo sbigottito dalla propria impresa, pare che urli e domandi soccorso con tutta la faccia; ma intanto, come pazzo di terrore, non sa abbandonare lo speronato e fiero volatile e se lo stringe sempre più al petto e alla pancia in modo da formare come un corpo solo. Ed *eran due in uno* ed *uno in due*... Sembra una parodia della metamorfosi dantesca germogliata nel cervello d'un nuovo Anacreonte.

Questo gruppo esposto a Parigi abbe grandissime lodi: e un industriale belga, comprata con pochi quattrini la facoltà di riprodurlo in bronzo, fece ottimi affari, mentre il Cecioni, tratto dal suo indomito amore dell'arte pura e indipendente se ne tornava povero in Italia. La vecchia storia, sempre!...

Una delle curiosità più vive, che attraggano artisti e amatori a questa esposizione è la statua in gesso rappresentante il *Suicida*, che il Cecioni mandò da Napoli come saggio di pensionato. Allora segnò come l'irrompere baldo e violento del giovine ingegno nell'agone dell'arte. La statua non trovò grazia innanzi ai giudici, invano combattendo a favore il nobile Duprè; e il saggio venne ricusato. I discòrsi furono molti, e le polemiche violentissime. Non soltanto pare che quel rifiuto fosse determinato da strette ragioni d'arte, ma dall'essersi voluta vedere nel soggetto rappresentato la suggestione di una idea immorale, scandalosa, empia.

Anch'io inclino a credere che l'arte entrasse in seconda linea con quel draconiano giudizio. È impossibile pensare che dei giudici non ciechi (e anche se tali illuminati dall'autorità grandissima dell'autore dell'*Abele*) non riconoscessero certe bellezze di prim'ordine in questa opera di un principiante. Basterebbe il modo con cui sono piantate e modellate quelle due gambe! — E ancorchè qualcuno

IL BAMBINO COL GALLO

avesse voluto tirar fuori le tradizioni accademiche, io non trovo che quella statua avesse di che tanto dispiacere agli artisti vecchi o invecchiati anzi tempo nei pregiudizi. Se accademismo nel gergo dell'arte, vuol dire *adattamento* anormale e artificioso di una figura umana perchè meglio risponda a un dato preconcetto plastico, come non vedere una tal quale concessione in questo senso nel drappeggiamento alquanto cinciscbiato di questa statua? Anche la posa ha qualcosa di forzato che non finisce di piacermi. È un suicida? O la personificazione del suicidio? Oppure un semplice filodrammatico appassionato che, balzato dal letto, si butta un drappo sulle spalle, e prova il monologo di Aristodemo? *La punta è acuta... Dunque vibriam!...*

A ogni modo i pregi, ripeto, di questo lavoro sono così evidenti e notevoli che non so astenermi dal volgere una esortazione alla illustre Accademia fiorentina. Pigli questo saggio del suo vecchio pensionato, e lo metta finalmente nel luogo *che è suo* e dal quale allora fu escluso per ragioni, in tutti i modi, indegne e ridicole (1). Integri la bella storia dell' insegnamento della scultura fiorentina nel nostro tempo e non le paia vero di cogliere questa occasione favorevole, per colmare una lacuna che sveglierà sempre tristi ricordi. È tempo che il povero Cecioni smetta di fare, nella serie dei pensionati dell'Accademia di Firenze, la figura di Marin Faliero in quella dei Dogi di Venezia!

1889. ENRICO PANZACCHI.

(1) Questo voto fu esaudito. Il *Suicida* è ora nella Galleria d'Arte moderna dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

VIII.

IL BUSTO DI GIACOMO LEOPARDI

Solo un ribelle in arte poteva scolpire il più grande ribelle alla vita; e la comunione delle idee e dei principî filosofici ebbe potere di ritrarre il baleno della malinconia scoraggiante, dell'amaro sorriso, della tristezza suprema, dai morti lineamenti del Poeta di Recanati.

Adriano Cecioni, spirito indipendente ed altero, si era sottratto, come Giacomo Leopardi, alle regole, all'andazzo del tempo e nello studio, nell'osservazione della natura avea trovato la via ad un'arte più vera, più efficace perchè più umana, fuori della cerchia di tutti i convenzionalismi accademici, lontano da tutti i fronzoli decadenti di un'arte destinata a perire nell'impotenza e con santo ardimento, non curante dell'oro e della gloria contemporanea, avea mosso guerra agli idoli vani e imperanti, con tutto l'ardore della sua giovane e robusta anima.

Egli, più d'ogni altro artista, era appassionato studioso delle opere del Leopardi, e, per una certa affinità psichica e per l'abitudine contratta con quel grande ammaliatore d'ogni grande intelletto, dovette aver compreso il segreto dell'arte nell'ispirazione della natura, — a cui trepido e primo amante ricorse il Leopardi — e tutta l'amarezza e la noia del viver mortale. E nell'arte e nella vita fu sinceramente, naturalmente leopardiano, se in un uomo può concentrarsi un sistema.

Quando scrisse dell'*Esposizione di Napoli* nel 1877, Adriano Cecioni esordiva così:

« Questo succedersi di mesi, di giorni e di ore che conducono l'uomo al suo termine, passano senza che egli rimanga mai interamente appagato nei suoi desiderî e va quasi sempre sotterra insodisfatto, lasciando la trista eredità della vita a chi rimane nella eterna illusione di correggar l'andamento delle cose umane, in quella

parte almeno che è ritenuta come cagione di ogni nostro male. Ma sebbene tutte le forze intellettuali siano vòlte eternamente ed istancabilmente a questo scopo, il problema non ha soluzione

> . . . e sotto
> Ogni clima, ogni ciel si chiama indarno
> Felicità: vive tristezza e regna.

« L'indifferenza solo dovrebbe esser la manifestazione dello spirito umano in faccia a tutti gli avvenimenti, una volta che si è appreso dall'esperienza che nulla vale a renderci contenti... »

Chi non sente alitare da queste tristi considerazioni l'anima sconsolata del cantore di *Bruto* e della *Ginestra?*

E dalla vita seppe il Cecioni questa teoria di tristezza e di disinganni, perchè sotto ogni clima e ogni cielo persegnì indarno il sogno di una relativa felicità: a lui, come al figlio del Conte Monaldo, fu dura matrigna l'esistenza e soltanto nell'affetto purissimo della famiglia, nell'amicizia sincera di poche anime elette, trovò un bagliore di conforto e di benessere.

In arte, allorchè si ribellò ai criteri arcadici o manierati della scuola per tener dietro a quelli della natura, del Leopardi si servì per combattere il vecchio canone del — vero bello — e nella brillante polemica con Ferdinando Martini ed Enrico Panzacchi, che nella storia dell'arte degli ultimi cinquant'anni rimarrà come la più geniale ed interessante discussione, metteva in campo il Leopardi a sua difesa, sostenendo che « se si dovesse giudicare il merito delle opere, dalla scelta dei soggetti, coll'assurdo principio del vero bello, bisognerebbe cominciare a buttar da una parte i più grandi ingegni, cominciando da Dante ».

Citava per intiero la lettera che da Recanati scriveva al Giordani il 30 Maggio 1817 il Poeta ancor giovinetto: « A me parrebbe che l'ufficio delle belle arti sia d'imitar la natura nel verosimile... Certamente le arti hanno da dilettare, ma chi può negare che il piangere, il palpitare, l'inorridire alla lettura di un poeta non sia dilettoso? anzi chi non sa che è dilettosissimo? Perchè il diletto nasce appunto dalla maraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci paia vivo e presente quello che è o nulla, o morto, o lontano... E così il brutto, imitato dall'Arte, da questa imitazione piglia facoltà di dilettare ».

Di qui il Cecioni trasse ispirazione pel *Suicida;* « raffigurante

un plebeo, nè classico, nè romantico, un giovane rozzo e forte che s'appunta al petto un ferro acuminato e vi si china sopra torvo » (1). Certo, nel modellar quel gesso, lo scultore sognava il *Bruto* leopardiano,

. . . quando nell'alto lato
L'amaro ferro intride
E maligno alle nere ombre sorride.

Fuggano atterriti e scandalizzati i puritani del vero bello davanti a questa sincera e cruda espressione della vita: la natura qui palpita, o pusillanimi, qui è l'arte vera e grande, come nell' Ugolino di Dante, come nel Werther, come nel Bruto minore! Non supposte apologie, non fisime, non attentati al pudore o alla dignità umana: così, il brutto — e ce n'è tanto in natura — imitato dall'arte, da questa imitazione piglia facoltà di dilettare!

E lo scultore che amava forte il Poeta, il pensatore che col filosofo di Recanati aveva siffatta comunione di vedute, egli solo poteva riprodurne l'immagine.

Mi narra l'ottima sorella del Cecioni, che per la memoria del morto serba un'affettuosa adorazione, com'egli fosse impaziente, sempre irato col proprio genio per non arrivare a modellar la testa di Giacomo, quale la concepiva. Tenendo avanti a sè la maschera, lavorava febbrile attorno alla cara e pensosa faccia e cento volte la stecca tornava a correggere, a rifare una linea che non gli dava la figura pensata.

— Giovanna, ce lo vedi qui dentro il sorriso amaro, la malinconia, la tristezza, la ribellione del mio Leopardi?

E la stecca ritornava al lavoro e l'anima dell'artista, titubante si arrestava, diffidava...

Finalmente, dopo lunga tenzone, dopo tante cure laboriose, il busto fu terminato di modellare.

— Reclina Giacomo la testa sul petto melanconicamente. La faccia grande ed ossuta, dagli zigomi sporgenti, dal naso ben pronunziato, dall'ampia bocca contratta ironicamente ad un sorriso di sprezzo, dagli occhi cavi, quasi appuntati nel vuoto, esprime tutta la tristezza di quel povero essere a cui nel corpo natura non arrise.

(1) Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi*, 1898.

L' ampia testa fuggente, coronata dai capelli irti, dà un' indefinibile idea della potenza intellettuale che l'anima. Lo scontento, la noia, la noncuranza, la disperazione spirano da tutto l' insieme e ci è dato veder Leopardi, quale coloro che lo comprendono poterono figurarselo nell'amorosa fantasia.

Ricordo un busto di Giacomo scolpito da un artefice più recente e levato alle stelle da tutto il mondo intellettuale ed ufficiale; quella faccia per me non significa nulla di tutto quello che questa del Cecioni rivela ed ha un' unica espressione, quella dell' uomo accasciato dalle infermità del corpo e dalle miserie dell' esistenza.

« La testa del Leopardi, modellata dal Cecioni, è vera ed umana senza esser deforme; è la testa di un uomo che pensa e soffre, non è un pezzo di sasso con forme di testa umana. Basta guardar quel busto e bisogna dire: oh, chi l' ha fatto, dovea conoscer molto bene la poesia del Leopardi! ». Così ne scriveva Giuseppe Chiarini.

E, vedi fatale irrisione delle cose umane: il busto di Colui che nella Biblioteca paterna « si era rovinato la salute con sette anni di studio matto e disperatissimo » sta ora a guardia della Biblioteca Marucelliana e Giorgio Cecioni, il figlio di Adriano, strappato bruscamente, nel fior dell' età, ai sogni belli del prode ingegno e della giovinezza, ridotto colla famiglia in tristissime condizioni finanziarie, lo vendeva, nel 1887, per la somma di lire cento!

1903.

UBALDO SCOTTI.

IX.

UN RIBELLE IN ARTE

Son morti i quattro artisti che più ho conosciuto e amato: il Sernesi, l'Abbati, il De Nittis e il Cecioni. Il primo ferito a Condino nel 1866, trasportato prigioniero a Bolzano, morì dopo l'amputazione di una gamba. Abbbati, per il morso di un suo cane, morì idrofobo nel 1868. De Nittis, sono ora due anni, morì a Saint-Germain di una congestione cerebrale. Adriano Cecioni la sera del 23 maggio di quest'anno, è giunto al suo ideale, morendo fra i suoi figli e i suoi amici, dopo avere scherzato giojosamente con loro.

Lo conobbi ragazzo alla scuola del nudo della nostra Accademia, e non nascondo che il suo modo di conversare fra gli amici, le sue pretensioni ad una eleganza di *gentleman*, unita ad uno spirito battagliero e provocante in un corpicino sottilmente nervoso e irascibile, lo rendevano a me e all'amico mio Stanislao Pointeau, estremamente antipatico. Chi avrebbe preconizzato, a quei tempi, che tanta leggera fatuità, doveva poi, col volgere degli anni, cambiarsi in altrettanta serietà di propositi, in tanta appassionata cultura dell'arte? E da lui me ne stetti lontano allora, fin a che, venuto il cinquantanove e la guerra, lo rividi bersagliere sotto un gran sole di luglio, in un campo sterminato a Volta Mantovana. Tornato in congedo concorse alla pensione di Roma, riuscì vincitore, ebbe predilezione per Napoli e vi si recò.

In quel tempo, prendendo sempre più terreno l'insegnamento officiale dell'arte, disertarono le accademie i più valenti, e fuori del sacro tempio, andati a trovare il vero sole della natura e i luminosi chiaroscuri dell'aria aperta, si organizzarono al Nord, in Piemonte, la scuola di Rivara con Rayper, d'Andrade, Issel e Giordano; nella media Italia, a Firenze, la scuola di Pergentina con Sernesi, Abbati, Lega e Borrani; al Sud, a Napoli, la scuola di Resina con Cecioni, Marco de Gregorio, Rossano e de Nittis.

Se la scuola di Rivara, prediligendo la eleganza della linea,

serbava sempre un resto di aspirazioni romantiche e medioevali, e la scuola di Pergentina al contrario, fra i cavoli dell'orto e le rive dell'Arno, tornava come istintivamente alle tradizioni quattrocentiste colla ingenua osservazione di una natura modesta e prosaica, e tanto da far declamare sul cavolo un insigne poeta contemporaneo qualificandolo nel suo lirismo, una vile creazione della natura: la scuola di Resina, a Napoli, dove Virgilio e Leopardi son morti, doveva avere invece, non aspirazioni romantiche nè naturaliste, ma reali di una realtà classica, quanta ne possano contenere le Georgiche e e il Bruto. Di fatti il Cecioni, adoratore di Leopardi, inviando da Napoli alla nostra accademia alcuni saggi di pensione, non dico in qual pietoso modo facesse drizzare ai nostri barbassori

I radi crini sulle calve zucche.

E in quel tempo, come complemento di pensione, eseguì il suo più importante lavoro, il *Suicida.*

Tornato nel 1867 a Firenze, ammogliato e già con un bambino, per il culto della sua famiglia, cambiò tanto di carattere, che, persa ogni velleità di distinzioni aristocratiche e vanitose, diventò fin d'allora, per me e per i migliori amici miei, il nostro amico più caro, e tale rimase fino all' ultimo suo giorno, e nessuno di noi gli volse le spalle, nè nella mala sorte, che lo condusse a una terribile ipocondria, nè nella lieta di questi ultimi tempi che gli rese più sopportabili i suoi ultimi giorni.

Allora in quell'anno, l'Accademia di Belle Arti espose il suo *Suicida.*

Mi rammento che, conversando con lui, gli domandavo se il titolo di quella sua statua non fosse stato una concessione, e che si avesse a chiamare invece *Il Suicidio.* E gli dimostravo che egli aveva fatto in quel suo insigne lavoro, piuttostochè il ritratto di un suicida della storia o della leggenda, una statua ad una facoltà umana, facoltà, che secondo Leopardi stesso, mette l'uomo al di sopra del bruto che aspetta la morte, mentre egli la precede staccandosi dalla vita e ritornando alla terra. E difatti mi confessava, che entusiasmato di questo concetto leopardiano, rifuggiva dall'idea volgare di far sapere chi fosse il suo suicida, ma di dimostrare chiara l'azione che commetteva. E questo concetto, da lui superiormente dimostrato,

doveva bastare per ottenere il voto accademico, ma non bastò; la Accademia invece lanciò il suo anatema, non fosse altro considerando com'anco il Bellarmino non la pensasse così. E il reietto *Suicida*, fissando sempre la punta del suo pugnale, si ritrasse nell'angolo più modesto dello studio, per non contristare l'onesto droghiere che fosse capitato là dentro a dar commissione di un ritratto.

Ma il droghiere non venne e vennero invece le tristi apprensioni e l' ipocondria lenta e dissolutrice, quando fortunatamente l'arrivo di De Nittis a Firenze (iniziato da lui e dal De Gregorio nell'arte) e l'esposizione dei suoi *Studi delle Puglie* alla nostra promotrice, l'attrito di idee e di movimento artistico che ne seguì, l'influenza che il negoziante tedesco Reitlinger esercitò sul Cecioni, incoraggiandolo a proseguire una sua figurina di bambino incominciata allora a modellare, lo sollevarono un po' e lo compensarono dello scoramento in cui lo aveva gettato il giudizio accademico sul suo *Suicida*. Così, conducendo a fine questo nuovo lavoro e portandolo seco a Parigi, lo espose, appena giunto, al *Salon* di quell' anno.

Se il pregiudizio degli incompetenti dell' arte lo irritava, la popolarità di una produzione artistica poi lo esacerbava tanto da far credere ai cervelli ottusi dei suoi avversari, capace l'animo suo di un sentimento d' invidia. Di tutta la sua produzione artistica (che non fu straordinaria poichè chi molto pensa e analizza è negato all' improvvisazione) quella che ebbe maggior popolarità, fu appunto questa figurina, intitolata nel catalogo francese *Le combat acharné*, un bambino che strilla per non voler lasciare un gallo che svolazza stretto fra le sue braccia.

Quando parlava di questa sua statua, venduta per farne fusioni in bronzo, la proclamava una sua produzione volgare, appunto per il gran successo che ottenne. L'arte di intimità vera, non poteva ne doveva essere accessibile ai gusti volgari della folla, alle plateali aspirazioni della moltitudine; il bello che doveva conquistarsi dagli studiosi, non poteva imporsi alla distratta oziosità di un pubblico accorrente a un Salon parigino ne averne i suoi suffragi (1).

(1) Un chef-d'oeuvre, (dice il Lewes) n'éveille pas un enthousiasme spontané; nous devons l'étudier longtemps et avec soin, avant d'arriver à son entière intelligence; nous devons nous élever jusqu' à lui, car il ne descend pas jusqu'à nous. L' influence d'une telle oeuvre classique est moins immédiate que durable.

E da quel successo, invece di conforto, gliene venne scoramento; invece che trarne vanità per il lucro e la fama che n'ebbe, ne trasse avversione e sovrano disprezzo per i volgari e leggeri apprezzamenti di una intera classe d'amatori e fuggì a Londra. Là preso da entusiasmo per quel popolo, fece nel *Vanity-Fair* le più meravigliose caricature dei più notabili personaggi della società inglese; poi, per i guadagni che ne ritrasse, invece di trattenersi a farne dei maggiori, preso da nostalgia per amor del nostro sole e per amor dei suoi bambini, tornò fra noi... e la gente saggia lo chiamò matto per non aver saputo essere un affarista, e lo caricò delle stesse accuse che ebbe Gericauld per non aver saputo vendere più di mille lire il suo *Naufragio della Medusa*, Murger per esser morto di miseria all'ospedale e Poe in una bettola, e che ebbe il suo traduttore Beaudelaire, il quale preso d'orrore per le volgarità del senso comune, soleva, tagliati i capelli e tinto il cranio di verde, prendersi il sole sul Pont-des-Arts.

***

Povero Adriano! Tu sei felice ora... tu che non lo fosti mai per non esserti saputo ammirare, come tanto si ammirano le felici nullità; e sopratutto per essere stato fedele al programma di tutta la tua esistenza di cinquant'anni, che fu la verità nuda, per te prima, dopo per i tuoi amici, poi per gli altri... No, non fosti felice mai, le falsità lusinghiere ti avrebbero assicurata una esistenza felice, e tu le disprezzasti ferocemente, caricaturandole collo scalpello, colla tavolozza, colla penna. Cogli amici tuoi fosti più spietato che coi tuoi nemici. Victor Hugo disse parlando di Proudhon, che la sua dialettica era una sferza con la quale frustava più gli amici che i nemici suoi; avrebbe detto lo stesso di te. Quando scorgevi, colla straordinaria percezione tua, il lato difettosamente comico di un amico, sentivi in dovere di dirglielo, nè ti bastava; lo scrivevi, lo dipingevi, lo scolpivi; ed ecco l'amico diventarti un nemico, perchè più facilmente si dimentica un insulto che una canzonatura... Pure anomalia curiosa, questo potente osservatore del comico, mancava di ironia. Ciò che fa grande ed efficace il Porta, il Batacchi, il Belli, mancava al Cecioni. Io credo che abbia più screditata la monarchia di diritto divino il *Re di Pontedera* in Batacchi che tutte le declamazioni e gesta giacobine da Rousseau a Garibaldi, compresa anche

la decapitazione del Capeto di Francia. E questa mancanza dava appunto all' arte sua e particolarmente alla sua critica e alla sua polemica d'arte, un che di sacramentale, di dottrinario, di autocratico, a lui, tanto feroce nemico di ogni autorità laica e sacerdotale.

Fu dal giurì d'arte a Parma con Banti, Sorbi e con me alla prima esposizione italiana del 1870, e sostenne validamente le sue convinzioni artistiche, sdegnando, unitamente a noi, di piegarsi a sanzionare un voto espresso dalla impotente opinione pubblica, sul valore artistico delle opere esposte.

I dieci anni che seguirono, furono i più travagliati della sua vita.

Come si era fatta una cultura letteraria, portando la sua ammirazione su quattro grandi pensatori e poeti Shakespeare e Goethe, Machiavelli e Leopardi, così si era fatto un ristretto cenacolo di amici letterati ed artisti; e con loro espandendo l'animo suo, si chiuse, per tutti gli altri, in una grande misantropia, nè gli rimase che un pazzo amore per i bambini, e ne studiò le forme e i caratteri e i sentimenti; e modellò molti cani in pose diverse naturalissime; e fece anche un grande acquerello, bellissimo, ov' era rappresentato il Caffè Michelangelo, pieno di una folla d'artisti fiorentini tutti in caricatura, somigliantissimi. Allora scrisse anche il suo primo articolo di polemica artistica.

Da Napoli venuto a Firenze il De Nittis, che là aveva passati i più tristi mesi dell'assedio di Parigi, volle vedere l'amico Adriano prima di lasciare per la seconda volta l'Italia per la Francia, dove si era stabilito già da dieci anni. Accompagnato dagli antichi amici di Resina, De Gregorio, Rosano e Beliazzi, sperò, coadiuvato da loro e da noi, amici di Firenze, di portar seco il Cecioni una seconda volta a Parigi, ma non riuscì, e neppure ebbe tanto potere da vincere la incalzante ipocondria dell'amico, da indurlo ad andare almeno sino a Milano alla seconda esposizione italiana del 1872.

Ma ciò che non potè fare il De Nittis, ebbi la fortuna di poterlo fare io, e l'anno dopo lo indussi a venirmi a trovare a Parigi, e potei condurlo dal Boldini nella campagna di *Seine et Marne* a Combla Ville. Quei mesi in compagnia sua, se non furono per me e per lui, i più lieti della nostra vita, per lo stato della salute sua affranta da tante sciagure e dalla più irreparabile, che fu la morte di una sua cara bambina, influirono però a dare un po' d'ordine agli interessi suoi coi negozianti di Parigi e particolarmente coi fondi-

tori delle sue figurine, tanto da portare una benefica influenza sui suoi anni avvenire.

*
* *

Tornato in Italia collaborò al *Giornale artistico* con lo scultore Grita e con me che corrispondevo da Parigi; ma gli attacchi violenti alle autorità dell'arte indigena ed esotica, uccisero quel giornale nella tenera età di un anno, dopo una vita travagliatissima vissuta a scapito della nostra borsa, già poco florida e della nostra riputazione già molto compromessa presso coloro che sentono il rispetto soltanto per ciò che è riconosciuto officialmente onorevole.

Ebbe per allievo allora, un giovane napoletano, un tal Gatti che oggi credo stabilito in Parigi, e in quegli ultimi giorni, dati al diciasettenne Giorgio Keinerk i suoi più savi consigli d' arte, fu lieto di vedere in lui le promesse di un bell' avvenire. Per quanto non fosse cortese con quelli che stimava più, pure con chi gli dimostrò affetto non fu scortese mai. Difatti a un noto cavaliere e professore di pittura stabilito in Firenze da diversi anni, non volle, pregato da lui, rifiutarsi ad essere il testimone del suo matrimonio; solamente, quando gli fu domandato al Municipio, dopo il suo nome età e professione, il nome, l'età e la professione di suo padre; in faccia a tutti, alla sposa e allo sposo, ai parenti e agli amici, disse e forte, la professione di suo padre « Legnaiuolo »....... Non dico quanto fu trovato sconveniente questo suo contegno da tutti quei cavalieri; costretti ad arrossire per una professione si vile; mentre avrebbe potuto dire benissimo « Stipettaio » per esempio!... Chiamar le cose col loro nome, è il torto più grande che far si possa alle convenienze stabilite, chè l'offeso non perdona mai, neppure dopo la morte.

Da questo momento cominciò la sua vita di lotte e di polemiche artistiche. Esercitato nel nostro giornale alla ginnastica del pensiero. scrisse sotto il nome di Ipollito Castiglioni le più sensate, imparziali e competenti rassegne d'esposizioni, ordinando sempre più la sua forma letteraria, sempre più esattamente incisiva ed analitica. Assalì i criterii patentati dalla pubblica opinione e non riconobbe competenza in materie artistiche, che negli esercenti dell'arte; scrisse sul tecnicismo della pittura e della scultura, delle pagine importantissime, non tralasciando per questo di scolpire e dipingere. Anzi,

dal 78 all' 80, migliorato un po' lo stato suo di salute e calmata un po' la irascibilità, che l'ipocondria dava al suo carattere, modellò deliziosamente una *Primavera* nascosta nuda fra i fiori, e una donna magra che fa il solletico a una grassa seduta sui suoi ginocchi, e, per ornamento di un orologio, una madre che attira l'attenzione di un suo bambino piangente, sul *tic-tac* della pendola, e un *cancan* di *Cocotte*, e tante altre figurine modellate e dipinte; l'inezia insomma, il soggetto più futile elaborato nel crogiolo di quella sua rara intelligenza, prendeva il più serio aspetto e doventava opera importantissima e del più grande valore artistico.

Colla sua feroce polemica, cacciati dal tempio dell'arte e tenuti in rispetto i critici profani e profanatori, si dette, in questi ultimi sei anni, a modellar busti grandi al vero, a Leopardi, a Mazzini, a Carducci. Contemporaneamente concorse ai monumenti per Vittorio Emanuele, per Garibaldi e per Sella; ma il monumento officiale e apologetico non era adattato alla sua fiera natura, e dove mostrò più la sua potenza artistica, fu appunto dove potè essere più concettoso e più analitico; difatti a Torino nel 1880 dove, espose la *Madre*, fu anche ammirato il suo *Bambino per le scale*, che piangendo, alza una fetta di pane minacciata da un canino terrier che gli è salito addosso. Fuso in bronzo ed esposto tre anni dopo in Roma, fu questo gruppo apprezzato moltissimo, scelto e premiato.

Ma dove più che in qualunque altro suo lavoro, mostrò la potenza dell'ingegno suo, fu nella *Madre*, acquistata poi dal Ministero della Pubblica Istruzione.

La donna, in questa fase della sua vita, riputata esteticamente brutta per le parti sformate dall'allattamento, come appunto lo credono i corrotti, le cocottes, i banchieri e le accademie delle Belle Arti; in questa statua di Adriano Cecioni apparisce invece bella nella sua maternità, di una bellezza sana e serena.

Dopo il *Suicida*, è questa per me l'opera sua più importante, non già per la sua proporzione di grande al vero, nè per il suo soggetto, poichè ho già detto come ogni più umile motivo, concepito ed eseguito da lui, prendesse importanza ed originalità, ma perchè egli rese potentemente questo sorriso di madre, che sull'ampio petto quasi nudo, tiene sicura fra le poderose sue braccia il bambino che, in atto di maraviglia, nella gaia lucidezza dell'amoroso sguardo materno, attratto dalla misteriosa impressione che produce la mobilità

dell'occhio in chi nasce, spinge brutalmente un dito che la madre sorridendo allontana. Non è questa una ingegnosa trovata, ma un'osservazione esatta di un naturale fenomeno che prende sviluppo nella maternità, reso poi efficacemente da lui, che prima di amare l'arte ha amato la famiglia e i suoi prodotti, ed è quasi divenuto pazzo per l'amore dei suoi bambini.

Un celibe potrà farvi forse una madre divina, non credo possibile vi scolpisca una madre umana come il Cecioni l'ha scolpita.

***

Migliorate le condizioni sue per avere ottenuto di esser maestro di disegno nell'Istituto superiore di Magistero femminile in Firenze, potè darsi con più calma alla esecuzione in marmo di questo suo insigne lavoro e a pensarne dei nuovi. Nei giornali letterari di Roma, al *Fanfulla*, e al *Fracassa della Domenica*, dette, in questi ultimi tempi, bellissimi studi biografici sui macchiajoli del Caffè Michelangiolo; e il Borrani, raccontato da lui nella sua vita d'artista, non potè vederlo pubblicato, nè ebbe il tempo di inviare a Roma il suo interessantissimo studio sul De Nittis, chè finito è là ancora sopra una tavola del suo studio!...

Chi avesse detto che due anni più tardi, il più grande amico e biografo del De Nittis, morirebbe, finita appena di scrivere la biografia? E anch'io che ho raccontata la travagliata vita dell'amico mio, avrò il mio ultimo giorno, prima che altri subentri all'affetto e alla stima che ho avuta sempre per lui.

Povero Adriano!... tu non avesti mai il cattolico orrore della morte e intendevi benissimo la gentilezza del morire e come Giacomo Leopardi dasse per fratello alla morte l'amore. Amasti Carducci per il suo paganesimo e ti sorrideva l'idea di finire fra i figli, gli amici, i fiori... Infatti di tutti i tuoi desideri il solo che si sia completamente realizzato è stato questo e te lo ha procurato la morte.

Essa è stata la sola che ti abbia avuto riguardo, che ti abbia risparmiato lo star disteso in letto a mostrar, con gli egoismi dell'ammalato, il deperimento del tuo corpo o vedere svanire la modesta fortuna pei tuoi bambini, nelle inutili medicine, e al momento supremo, la sconosciuta figura nera e il suo barocco latino.

È stata la morte la persona più cortese che tu abbia conosciuta.

Fu una bella sera quella del 23 maggio! Dal villino Kienerk, nella via Bolognese, usciva la luce dalle stanze terrene, illuminando i cespi di rose più vicini alla scaletta che mette in giardino. Si suonava il pianforte e lietamente si ballava una polka in famiglia.

Adriano Cecioni ci aveva suo figlio Giorgio e la piccola Giulina; il padrone di casa, tutti i suoi, e nella grande intimità di queste due famiglie, si conversava gioiosamente e si ballava.

Adriano, che tanto si era mostrato contento della signorina Kienerk come sua allieva di ballo, ed anche di studî all'Istituto superiore femminile, chiese di fermarsi un momento al fresco, per poi ballare un'altra polka con lei. Infatti sedutosi in una poltrona accanto alla porta che metteva in giardino, dopo tre minuti piegò dolcemente la testa sul petto... fu creduto addormentato... era morto!

Allontanati i suoi bambini e aperte le persiane, dal giardino veniva su per la scaletta, col fresco della sera, un gratissimo odore di rose.

1894 TELEMACO SIGNORINI

GIACOMO LEOPARDI

X.

L' ARTISTA E L' UOMO

Fra i giovani artisti che frequentavano la scuola di Belle Arti in Firenze, nel decennio 1850-60, uno dei più assidui dell'insegnamento classico che ivi s'impartiva, fu Adriano Cecioni.

Era allora il tempo in cui gli animi, sconfortati dal vano tentativo del 1848, si erano gettati con ardore per altre vie. Alcuni, non perduta ogni speranza, si volsero ai nostri scrittori, procurando la stampa e la diffusione di quelli in cui dominava l'amor di patria, scintille di nuove rivoluzioni.

Molti, disgustati dai tradimenti e dalle fiacchezze della recente rivoluzione, intravedendo solo in un lontano avvenire fortuna migliore per l'Italia, o anche ridotti a non pensarvi dal senso pratico e borghese delle proprie famiglie, cercavano nelle lettere e nelle arti, uno sfogo alla loro attività intellettuale.

Questo gruppo comprendeva la parte migliore dei giovani pittori e scultori d'allora; quelli specialmente in cui dominava l'individualità caratteristica del vero artista, ribelle a ogni autorità; e questa ribellione essi la manifestavano tanto nell'arte, con lavori che erano protesta contro il pedantismo dell'insegnamento accademico, quanto nell'originalità del vestiario e del contegno. Cappelli alla calabrese, *sombreros* a tese sterminate, microscopiche papaline, cilindri anormali, abiti dai tagli i più personali, erano in armonia con il portamento, con gli atti e cogli scherzi, sia nell'Accademia di Belle Arti, sia fuori di essa.

Le burle forse talora distolsero l'artista dallo studio; non lo distolsero però mai dall'amor dell'arte, onde sorse una scuola novella, originata e dominata da due influenze; quella del Bartolini col suo invariato assioma: copiate il vero; e quella di Delacroix che poneva a base di ogni opera di pittura, non la linea, ossia il contorno, ma il volume, ossia il chiaroscuro e il colore; e così ebbe origine un'arte nuova, l'arte macchiaiuola; accademia essa pure, perchè i suoi neofiti cercavano coi loro quadri più affermare delle teorie, che esprimere delle impressioni individuali; nè, come accademia, le mancavano violente discussioni; ma esse pure subivano l'influenza dell'ambiente e terminavano in generale con uno scherzo e con una risata.

Adriano Cecioni, piccolo e nervoso, aveva quello spirito battagliero irascibile e insofferente che caratterizza spesso gli uomini di bassa statura, inconscia protesta verso il dubbio altrui della forza loro; e ad esso univa una eccessiva pretensione di esser sempre elegantemente e correttamente vestito, tanto che pareva gli si leggesse nel volto ciò che il pittore Mosso, dopo aver filosofeggiato sulle vanità umane, così ingenuamente confessava:

« Ho un bel dire, sento ad ogni modo una inesplicabile gioia, vedendomi ben vestito ».

Il confronto fra i pensieri intimi e il portamento esterno di una medesima persona rivela talora singolari armonie, talora singolari contrasti. E questi si ritrovano anche nelle varie manifestazioni estetiche del pensiero.

L'Alighieri e il Leopardi sono un classico esempio di una perfetta corrispondenza fra l'uomo e l'opera.

La breve e vibrata terzina della *Divina Commedia* è la caratteristica manifestazione della mente nervosa e forte di Dante, le cui sventure non distolgono la sua mente dall'intenso pensare sulle questioni civili e religiose; la canzone sciolta da ogni freno e da ogni obbligo di rima a intervallo fisso, il grave e serio endecasillabo e, più ancora, la prosa bellissima, ma fredda, sono il fedele riflesso della mente grande, ma egoistica del Leopardi che scriveva di compiacersi « di sempre meglio scoprire e toccar con mano la miseria degli uomini e delle cose, e d'inorridire freddamente, speculando questo arcano infelice e terribile della vita dell'Universo ». Questa

potente ed efficace riproduzione, in forma eletta, delle proprie emozioni, fa di Dante e di Leopardi, all'infuori da ogni concetto di psicologia morale, due delle più grandi manifestazioni estetiche della mente umana apparse in qualsiasi popolo e in qualsiasi tempo.

A volte però un ingegno, per quanto grande esso sia, lo è soltanto in una sola fra le varie specie di emozioni che lo commuovono, mentre in altre non può sottrarsi a influenze estranee e contrarie, almeno in apparenza, alla propria indole.

Il Delacroix, il più potente artista apparso in Francia in questo secolo, prova le più svariate emozioni estetiche nel tempo e nello spazio; delle quali i suoi innumerevoli quadri sono la molteplice fedele manifestazione.

Ma tanto la sua immaginazione e la sua sensibilità sono pronte a infiammarsi delle cose vedute o sognate, altrettanto la sua intelligenza rimane fredda se deve svolgere dei ragionamenti o esporre delle teorie.

Per altro un principio lo ispira: il pittore, per essere artista, dove prima di tutto abbandonarsi alla propria originalità e aspettare l'inspirazione che nasce da una emozione sincera e personale e che si produce nella misura di questa emozione, emozione che l'artista deve cercare di rendere contagiosa per lo spettatore.

Questa grande verità spiega le ire che il Delacroix destò in Francia e l'odio brutale e grottesco che ebbe per lui l'Ingres, mentre il Delacroix, gentiluomo elegante e ossequioso, rispondeva col silenzio agli sfoghi furibondi del rappresentante dell'arte ufficiale; donde il Delacroix fu bandito, finchè sessantenne, la sua gloria non s'impose trionfante. Non già che egli disprezzasse l'abilità artistica dell'Ingres, ma egli notava che la completa assenza di sincerità e di emozione nella pittura di lui, era un vizio radicale che un giorno o l'altro avrebbe ucciso la sua pittura.

Nella storia del Verismo segnò, un punto notevole il Monet, ai quadri del quale dapprima violentemente combattuti fu poi preparata l'ascensione futura al Louvre, sogno di ogni artista francese, coll'aprirgli le porte del Luxembourg. L'*Olimpia*, la Venere della prostituzione, colla sua serva mora e il gatto nero, con i suoi contorni violenti, con la sua bella modellatura ove splende il sentimento della vita, e ove sono accordati con mano maestra i più potenti contrasti di luce e di colore, rivela il grande ingegno e l'abilità

dell'artista. Ma il suo quadro, fatta astrazione del soggetto, è soltanto uno studio d'armonie ottiche e di rapporti di piani e di toni; e la totalità è voluta, non è vista.

Questa è in sostanza un'arte, risultato di definizione, e quindi è un'arte accademica essa pure. Così è pure arte accademica quella degli impressionisti, alla cui nascita contribuì l'arte giapponese, nella quale la soppressione parziale di contorni, da un' impressione meravigliosa del moto. In Europa quella scuola ha per padre Turner, il grandissimo artista inglese, da cui derivarono Claude Monet, Pissarro, Berta Morizot ecc., che riconosce essa stessa legami più o meno lontani, oltre che con Monet, con Rubens, Delacroix, Ingres, Millet, Courbet, Corot, Degaz ecc., che vede una grande intuizione della verità nel detto di Renan: « Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin ». L'impressionismo è infine un'arte che i suoi seguaci esprimono con questa astrusa formula:

« L'impressionismo è un pensiero che va verso il fenomenismo, « verso l'apparizione e la significazione delle cose nello spazio e che « vuol far stare la sintesi delle cose nell'apparizione di un momento ».

Questa definizione all'infuori della imprecisione della forma ha un fondo essenzialmente scientifico; e infatti le teorie d'arte degli impressionisti si riassumono in teoremi ottici come il seguente che essi riguardano quale grande e nuova scoperta: « la gran luce sco- « lora i toni, e il sole riflesso dagli oggetti tende, a forza di chia- « rezza, a ricondurli a quell'unità luminosa, che fonde i suoi sette « raggi prismatici, in un solo splendore incolore che è la luce ».

Questo teorema pur astraendo dalle oscurità e inesattezze dell'espressione, come pure le teorie degli impressionisti sull'influenza dei riflessi e sulla decomposizione dei toni, sono una pallida e confusa ripetizione delle osservazioni geniali di Leonardo da Vinci confermate, corrette ed ampliate dall'ottica fisiologica moderna; scienza che gl'impressionisti attuali mostrano ignorare del tutto; come quando dicono col Degas « on nous fusille, mais on fouille dans nos poches ».

No signori, « on ne fouille pas dans vos poches; » poichè non vi si troverebbe di nuovo e di veramente originale se non che un tecnicismo più o meno abile e ingegnoso che giunge talora alla follìa, come per esempio in alcuni quadri di Pissarro, ove il processo è un punteggiato che si riduce a un accumulamento geometrico di qua-

dratini, losanghine, circolini colorati, il cui miscuglio dà, non già l'impressione della luce, ma quella di una ripugnante lividità.

Strana cosa! mentre da un lato gl'impressionisti giungono a delle teorie che non sono nè scienza esatta nè arte spontanea, ma costituiscono un vero barocchismo, essi poi, come indipendenti e ribelli all'arte anteriore, fanno loro questi bellissimi concetti dell'inglese Constable:

« Io so che l'esecuzione delle mie pitture è singolare; ma io « amo questa massima dello Sterne: Non prendetevi pensiero alcuno « dei dogmi, ma andate diritti al cuore come potrete.

« Si penserà ciò che si votrà della mia arte; quello che io so « è che essa è veramente la mia ».

Infine tutte le recentissime scuole, gl'impressionisti, i neo impressionisti, i simbolisti, gli ideisti, i mistici, ecc. costituiscono altrettante accademie; mentre se vi è una scuola vera, o piuttosto meglio una *non scuola* vera questa è quella degli *emozionisti*, la cui pittura non è la riproduzione della sensazione ottica ma della sensazione psichica, di cui la sensazione ottica è soltanto il veicolo; e questa *non scuola* non ammette teorie generali, nè per i concetti artistici nè per le regole tecniche, poichè tutte sì le une che le altre sono dominate dalla personalità dell'artista.

Nel 1891 furono presentate sessantuna memorie per il concorso del premio Bordin proposto dall'Accademia delle scienze di Parigi con questo tema: « Démontrer l'erreur ou la vérité contenue dans « l'exclamation suivante de Pascal: *Quelle vanité que la peinture, qui « attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire « pas les originaux!* »

Questa frase atterrì gli impressionisti come una bomba. La dichiararono « acérée et incassable comme un glaive de diamant » (proposizione inesatta perchè il diamante è duro ma fragile) e non seppero trovare altra difesa che questa: « Quelle vanité que la pein- « ture, quelle vanité que l'art! Soit! Mais il ne faut pas s'ârreter « en route. Quelle vanité que tout! Quelle vanité que l'amusement « supérieur de Voltaire (cioè la critica di ogni letteratura fatta dal « Senatore Pococurante nel *Candide*). Quelle vanité que la dése- « spérée ironie de Pascal! *Seul le silence est grand, tout le reste « est faiblesse* a dit de Vigny... qui ne se taisait pas! » (1)

(1) Geaffroy G., *La Vie Artistique*, 1.re Serie, Paris, 1892, p. 375.

L'avvocato dell'impressionismo vuol far qui dello spirito, ma si vede che è sconfortato e *mal à son aise*.

Il motto di Pascal è *incassable* quando si fa consistere l'arte nella riproduzione del vero otticamente considerato; ma è fragile quando si fa consister l'arte nella riproduzione dell'emozione, cioè del fenomeno psichico provato dall'artista, essendo l'occhio soltanto lo strumento della percezione.

Quest'emozione, l'artista oltre che sentirla deve poterla riprodurre e comunicarla a chi guarda il suo quadro; e quest'emozione allora non è una vanità, ma è un fatto.

Adriano Cecioni non era in realtà aggressivo come pareva, nè vestiva elegantemente per puerile vanità.

In lui l'emozione dominava ogni cosa, perfino la sua volontà, che rimaneva impotente a frenare la manifestazione di qualsiasi suo sentimento; e troppo fortemente sentiva per compiacersi nell'ironia e nello scherno. Come in Delacroix, in lui, benchè per altri aspetti differentissimo dal pittore francese, la ricerca dell'eleganza era il disprezzo per il puerile sentimento che induceva molti avversari dell'insegnamento officiale, a manifestare l'originalità delle idee colle stravaganze del vestiario.

Col tempo però trascurò anche questo, perchè in lui due intense sorgenti d'emozione, l'arte e la famiglia, soffocarono tutte le altre.

Non è qui il luogo di descrivere l'evoluzione artistica della mente del Cecioni. Dopo vinto il concorso all'Accademia di Belle Arti, a Firenze, si recò nel 1863 a Napoli, ove la sua personalità di artista crebbe, ed eliminò tutta la zavorra accademica raccolta nell'insegnamento della scuola.

Il Cecioni stesso, nel suo articolo sul De-Nittis, rende in modo così efficace i pensieri che lo dominavano durante il suo soggiorno a Napoli, che sarebbe affatto superfluo ripeterli qui; basta ricordare che da Napoli tornò a Firenze col *Suicida*, origine di grandi entusiasmi ed accanite critiche. Il progetto doveva essere eseguito in marmo a spese del Governo, previa l'approvazione dell'Accademia di Belle Arti. Votarono in favore il Duprè e il Costoli; contro il Fedi, il Santarelli, il Cambi e il Consani; i tre primi con irose parole; l'ultimo con l'assurda proposta di approvar l'esecuzione

soltanto dopo che il Cecioni *l'avesse corretta coi consigli di qualche distinto professore.*

Il *Suicida* del Cecioni è la conclusione della filosofia del Leopardi, lo scrittore che il nostro artista prediligeva sopra ogni altro. L'armonia delle parti col tutto appare in questa scultura come la realizzazione di una emozione vivamente sentita e non alterata da preoccupazioni estranee. Il Cecioni si sarebbe ammazzato così.

L'ingiusta deliberazione sdegnò tutti coloro che amavano l'arte per sentimento proprio e non per omaggio a tradizioni o consacrazioni officiali; tantochè Giuseppe Chiarini, allora segretario particolare del ministro Coppino (1867) si fece iniziatore insieme ad altri illustri artisti e letterati di una sottoscrizione, per allogare all'artista l'esecuzione dell'opera, della quale ecco il testo: (1)

« Quando manca alle arti ogni favore della opulenza, quando ogni maniera d'ostacoli si paran dinanzi alla gioventù meglio animosa e valente che in esse pone l'ingegno, è sembrata ai sottoscritti opera non vana promuovere una sottoscrizione, per la quale si acquisti all'arte un lavoro pregevole e si porga incoraggiamento ad un giovine artista che ha grandi e forti concetti e mostra di saperli esprimere con verità ed efficacia.

« Non si conviene a noi fare l'elogio del Cecioni e della sua statua. Egli è certo che se questa non ci sembrasse opera tale ad aggiungere pregio e decoro all'arte, non ci moveremmo a fare pubblicamente invito agli Italiani di darci i mezzi perchè sia dalla creta tradotta nel marmo. La nostra opinione poi circa il merito della statua deriva, non tanto dal giudizio che ciascuno di noi ha potuto farne vedendola, quanto dal giudizio del pubblico, che qui ed a Napoli in vari modi si manifestò, e sopra tutto dal voto del più grande scultore italiano vivente. Pensi chi vuole a suo senno: noi vogliamo dire che non conosciamo ad altri, in giudicare di opere d'arte, l'autorità del Duprè. Quando altri operi le meraviglie ch'ei solo ci ha mostrato fin qui, ed allora, ma allora soltanto, gli concederemo di competere giudicando con l'autore della *Pietà*. Intanto dinanzi all'elogio che questi ha fatto del lavoro del Cecioni, noi chiediamo ci si conceda considerare come niente i biasimi altrui.

(1) *Gazzettino delle Arti del Disegno,* Anno I, N. 10, p. 317-319, Firenze, 11 Novembre 1867.

« Crediamo di non cercar troppo e di non sperare l'impossibile, cercando e sperando di trovare fra i nostri concittadini un piccol numero di persone che tengano ancora le arti fra le più nobili consolazioni ed occupazioni della inutile vita, e che per amor delle arti sien pronte a dare all'impresa da noi promossa il loro nome ed una somma che non può esser disagevole alle più modeste fortune ».

Firenze, 30 Settembre 1867.

I PROMOTORI DELLA SOTTOSCRIZIONE
Cav. GIUSEPPE CHIARINI
Prof. comm. DOMENICO MORELLI, *pittore*
Prof. cav. NICCOLÒ BARABINO, *pittore*
Prof. cav. GABRIELE CASTAGNOLA, *pittore*
Prof. comm. STEFANO USSI, *pittore*
Prof. AUGUSTO RIVALTA, *scultore*
Prof. comm. ANTONIO CIPOLLA, *architetto*
UGOLINO PANICHI, *scultore*
Prof. cav. GIOSUÈ CARDUCCI
Cav. CESARE DONATI
Cav. ANTONIO PAVAN
DIEGO MARTELLI
Cav. prof. ISIDORO DEL-LUNGO
GIUSEPPE-DE' NITTIS, *pittore*
CRISTIANO BANTI, *pittore*
FEDERICO ROSSANO, *pittore*.

Se l'appoggio di tali autorevoli persone, e di altre ancora (1) non riescì a far eseguire in marmo il *Suicida*, l'azione sua sull'evoluzione dell'arte in Italia fu grandissima. Basta a mostrarlo il seguente articolo scritto a Napoli (2) all'apparir di quell'opera:

(1) Il Coppino rivelò intuito artistico mostrandosi favorevole all'esecuzione in marmo del *Suicida*, ma, pur troppo, non potè eliminare alcune forti ragioni burocratiche, tanto che di questa scultura non esiste oggi che il solo gesso; il quale si trova nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, in seguito all'acquisto fattone nel 1891 da Pasquale Villari, allora ministro della Pubblica Istruzione.

(2) Vedi *Il Popolo d'Italia* di Napoli, numero del 17 maggio 1867. Adriano Cecioni dimorava allora a Napoli come pensionato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

« Tutta intera questa idea (della statua il *Suicida*) fortemente, sentitamente e chiaramente ce l'ha espressa il Cecioni, così da non lasciare niente a desiderare.

« Tanto basta per noi — è quanto desideriamo dall'artista; lasciamo ai parrucconi dell'Istituto l'andar misurando la larghezza e la lunghezza, vedere i centimetri ed i millimetri, paragonare la fisonomia, studiare le linee, i contorni; noi vogliamo l'idea, la vita nella figura, la precisione, la chiarezza e la naturalezza.

« Qua la mano, Sig. Cecioni, siete giovane quanto noi, e noi nutriamo grande affetto per i coetanei. Siamo una generazione, che abbiamo il mandato di sostituire al vecchio, che si va riducendo in frantumi, il nuovo che si alza baldo e rigoglioso. A noi è toccato e tocca tuttodì il biasimo, il rimprovero e la minaccia di quello, e poi toccherà anche il disprezzo e la noncuranza di questo.

« Che importa? Se non ci basta il piacere, che proviene dal compimento del proprio dovere, abbiamo poi tanto vuoto nell'animo da non poterlo ricolmare se non coll'indifferenza a quanto ci circonda di turpe. Voi portate la vostra statua a Firenze, vostra patria, per avere l'approvazione de' barbassori del vostro Istituto. Avete un obbligo verso il vostro paese, compitelo — ma sappiate che la vostra statua non è un Ercole, non è un Cavour od un Gioberti, voi avete ritratto un concetto *immorale*, voi avete voluto nobilitare il delitto e l'errore, come il vostro concittadino l'Alighieri, il quale ci presentò quei due monumenti artistici di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino, o come quello straniero di Shakspeare che ci ritrasse lo scetticismo in quel capolavoro d'Amleto, ed il Byron, che diede il Caino. Però voi non siete grande quanto quelli — questa è la vostra colpa. Meglio così: l'applauso di certa gente nuoce piuttosto che giovare — alle pareti degli Istituti stanno sospese parrucche, e polvere di cipro piove dall'alto di quelle aule spaziose. Vale più il vostro umido e povero Gabinetto nel locale alle Camere napoletane destinato nel 60, che la più ricca galleria d'un qualunque Istituto — lì evvi l'artista che crea e lavora, qui il Professore, che passeggia attendendo la fine del mese. Il giorno che vi entrate l'Arte vi chiuderà in faccia la porta ed andrete a prendere il posto anche voi in quel museo da tramandarsi a' posteri.

« Ma però siete troppo giovane, e nè voi accettereste, nè quei bacalari permetterebbero che voi sedeste loro a fianco. Eglino han

tanto lavorato per salire fin là — restino lungi gli altri e facciano voti di vedere sgombri quei seggi. Il vostro genio, il vostro ardimento e la vostra fierezza e disprezzo da ogni pastoia, certo vi libereranno dalla lebbra che assale molti giovani: invece di essere il prediletto, sarete il proscritto ed il reietto. Ogni classe ha la sua aristocrazia, voi l'Istituto, gli studenti l'Università, ed i dotti le Accademie. Il tempo livellerà tutto, ed allora? Bazza a chi tocca! »

Ma le polemiche destate dal *Suicida* non cessarono; e su di esso tornavano fra altri, con eloquenti articoli, Giuseppe Chiarini nel 1880 e Enrico Panzacchi nel 1889 (1), da cui chiaramente appare quali pensieri avessero indotto il Cecioni a volere rappresentare in quella statua una delle più frequenti manifestazioni del nervosismo moderno. Non cessò per questo la riprovazione, anzi l'orrore del mondo ufficiale per simile sedicente immorale soggetto, tanto che Ferdinando Martini era condotto a protestare, con le seguenti eloquenti parole (2), in nome dell'arte e del buon senso, contro la critica, scandalizzata dell'arte del Cecioni, rappresentata con varie sue opere, all'esposizione di Belle Arti tenuta a Torino nel 1880:

« Molti dei pittori che oggi a Torino hanno le maggiori lodi « vostre, i plausi vostri più caldi, sono quelli stessi che voi avete « sbertato anni sono; son quei *macchiaiuoli* e quelli *impressionisti* « che vi fecero, o filistei, sbellicar dalle risa.

« Quel gruppo *Cum Spartacus pugnavit*, innanzi al quale vi fer- « mate a bocca aperta, è di quello stesso Ferrari, il cui *Jacopo Ortis* « vi scandalizzò tanto all'esposizione di Napoli; quel mirabile *Au-* « *tunno* è dell'Amendola, che tanto orrore destò nella vostra este- « tica col *Caino*; quelle *Sorelle di latte* son del Gallori, lo sfacciato « autore del *Nerone*; quella *Madre*, che ispirò al Carducci una delle « sue odi più belle è del Cecioni; del quale mirando il *Suicida*, tanto « fu il disgusto che ne provaste (3), foste lì lì, o filistei, per cadere

(1) Articoli riprodotti in questa opera.

(2) *Fanfulla della Domenica*, Anno III, n. 18, 2 maggio 1880.

(3) Nel 1895, stampandosi nella *Vita Italiana* questo mio articolo (qui assai ampliato), il dottissimo prof. Angelo De Gubernatis, direttore di quel periodico; si rifiutò assolutamente, di riprodurre il *Suicida*, per riguardo, egli diceva, ai suoi lettori, nonostante che io mi fossi appellato all'illustre scultore del *Giordano Bruno*, Ettore Ferrari, e che egli me ne avesse così scritto, in data 5 novembre 1895 :

« in isvenimento; e buon per voi, che i professori dell' Accademia,
« vi posero pronti sotto al naso la boccetta dell'ammoniaca. E l' *Ostri-*
« *caio* e il *Proximus tuus* stupende opere e tali che ogni popolo se
« ne glorierebbe sono di quel D' Orsi impudentissimo che vi stomacò
« co' suoi *Parassiti* ».

Fra le opere del Cecioni alcune sono ispirate ai sentimenti che dominavano gl' Italiani durante la campagna del 1859, ove militò come soldato; parecchie sono effigi di patriotti poeti e personaggi quali Mazzini, Umberto I, Bertani, Leopardi e Carducci; molte infine rappresentano uomini e animali, per i quali egli sentiva quel profondo affetto che ebbe pure Leonardo; ma l'animo gentile e l' orrore dell' ipocrisia lo traevano a scolpire di preferenza scene infantili, dominato dall'amore pei fanciulli; pur tenue riflesso di quello intensissimo che sentiva per i propri.

« Chi fa una carezza al mio bambino — scriveva egli da Londra a sua moglie Luisa — può star sicuro che è il più gran regalo che si possa fare a me ». Ma è impossibile di far comprendere la grandezza di tali suoi sentimenti se non trascrivendo per intero le commoventi lettere ove piange la morte della sua adorata Florina (1).

« Io ritengo che parlandosi del Cecioni come artista, sarebbe in-
« giusto non parlare del *Suicida* da lui eseguito; e pubblicandosi qualche
« riproduzione delle sue opere sarebbe altrettanto ingiusto escludere questa
« che sotto molti aspetti è la più rimarchevole che abbia prodotta. Per
« bene apprezzarla bisogna riferirsi al tempo nel quale la concepì ed
« eseguì; ricordare il successo che ebbe, e come questa segnasse real-
« mente il punto fondamentale della sua evoluzione artistica. E sebbene
« potrebbe ritenersi che nel modo in cui la svolse, vi sia ancora un po' di
« accademica, essa fu un vero guanto di sfida gettato alle accademie ed
« ai loro intendimenti.

« Nè posso concepire che essa potrebbe essere esclusa per ragioni
« di moralità, perchè non credo che il Cecioni intendesse con quell'opera
« discutere il suicidio; e se si ammettesse come immorale per ragione di
« principio, dovremmo distruggere ben altri capo-lavori in tutte le arti.
« — Se poi si volesse per poco pensare a tutto ciò che si va giornal-
« mente pubblicando, questa del Cecioni sarebbe ben poca arditezza.

« Parlando di un artista e pubblicando le sue opere, io ritengo in-
« dispensabile mostrarlo quale fu in tutte le sue fasi, dove vi è una nota
» caratteristica e di non dubbio valore ».

(1) Vedi le lettere di Adriano Cecioni alla moglie Luisa.

Fra le opere d'argomento infantile, composte dal Cecioni, ricorderò il *Bambino col gallo*, i *Primi passi*, l'*Incontro per le scale*, il *Tic-Tac*, ecc.

Nonostante l'alto prezzo (trentamila franchi) cui vendè la prima opera a Parigi e la fama grandissima che ne ritrasse, l'ambiente di quella città destò in lui la più profonda antipatia.

Nel Cecioni, le emozioni lasciavano indelebili impronte e la sua indole lo portava a generalizzare oltre il dovere. A Parigi vide la prostituzione dominare sfacciatamente sui *Boulevards;* gli artisti che frequentò, o erano italiani avidi più di fama e di danaro e di godimento, che non innamorati dell'arte, o francesi d'indole consimile e di più docili schiavi di quel regolamentarismo che comincia dal gendarme che t'investe con un « circulez », se per caso ti sei fermato ove ti pare non esservi nessun inconveniente a fermarsi, e finisce con l'obbligo per un artista, per poter esporre pubblicamente un'opera d'arte, di dichiararsi allievo di qualche altro artista già officialmente accettato e decorato.

Quando il Cecioni si ribella a una tale corrente, negazione dell'arte, merita i massimi elogi; ma, quando vede solo la prostituzione a Parigi, e trova tutto bello a Londra; quando dice tutto falso in Francia, tutto genuino in Inghilterra, idee, persone, alimenti, egli s'inganna a partito.

L'ipocrisia umanitaria è forse maggiore in Inghilterra che in Francia, non che essa manchi in questa, come non manca in Italia, come non manca nel mondo intero. Ma la Francia si lascia talora trasportare dalle proprie emozioni, a fatti grandi, generosi o folli; l'Inghilterra invece procede con moto sicuro e costante e impassibile al possedimento e alla conquista commerciale del mondo.

In quanto poi alle falsificazioni industriali, in nessun paese, è vero, esse sono più severamente punite che in Inghilterra, ma in nessun paese crescono più abbondantemente e giungono a maggior perfezione, fra altro, per gli alimenti, perchè in nessun paese l'industria è più avanti che in Inghilterra.

Molteplici sono le cause dell'entusiasmo del Cecioni per quel paese. In primo luogo l'individualismo anglo-sassone si confaceva molto più all'indole del Cecioni che non il dottrinarismo francese. Egli a Londra, ove era stato chiamato per far caricature nel pe-

ADOLFO THIERS

riodico il *Vanity Fair*, visse essenzialmente col mondo elegante e nella più alta società; infine vi stette troppo poco tempo per giudicare equamente del bello e del brutto dell'Inghilterra.

Dissi che il Cecioni non aveva lo spirito volto alla satira, mentre invece alcuni lo riguardano come grande caricaturista; anzi i suoi avversari ostentano di non riconoscergli che questo merito.

Certamente egli, nel subire fortemente qualsiasi impressione, poteva renderla efficacemente anche esagerandola.

Ma a Londra il Cecioni adempiva a un impegno; i soggetti venivano scelti dalla direzione del periodico e non da lui; inoltre gli uomini di Stato che doveva mettere in caricatura, potevano interessarlo per la linea e per il colore, non già per il sentimento che li animava, poichè egli era troppo estraneo alla vita politica inglese per essere in caso, nonchè di immaginarlo, neanche di comprenderlo.

Ciò per altro non intendo dire delle caricature di persone di cui aveva penetrato l'indole, come il Lamarmora, Yorick e tanti altri, opere tutte bellissime; ma solo, e in generale, delle caricature fatte in Inghilterra.

Fra le caricature or citate, quella di Alfonso Lamarmora ricorda la difesa che quell'illustre generale fece, con infiammati discorsi, del tamburo nel 1871, cercando invano che il Senato non ne approvasse l'abolizione, proposta dal ministro Ricotti, e allora pur avvenuta, con grandissimo errore in altri eserciti stranieri. Ed infatti, poco alla volta, tutte le Nazioni europee hanno ristabilito quello strumento guerresco come il miglior mezzo per chiamare i soldati a raccolta e incitarli alla pugna.

Queste caricature, come altre che il Cecioni modellò tornato in Italia, sono in terra cotta, mentre le altre fatte in Inghilterra, sono, come si è detto, disegni. Questi piacquero immensamente. Ma tal genere d'arte non era quello che poteva particolarmente attrarlo, nè la sua indole poteva a lungo andare armonizzare con l'ambiente compassato inglese.

Molto più vivo era in lui il desiderio di occuparsi di scultura; e lo avrebbe fatto, se un amore, quello che fu causa principale delle sue gioie e dei suoi dolori, l'amore dei figli, non lo avesse indotto, dopo pochi mesi di soggiorno a Londra, temendo per la salute loro, ad abbandonare gli amici inglesi e la fonte d'oro che essi avevano aperta per lui, e a tornare precipitosamente in Italia.

Ciò avvenne nel 1872. Espose varie opere di scultura. La sua arte era la negazione di quella che trionfava a Firenze nell' Accademia, a Roma nei Consigli del Governo. Stretto dai bisogni finanziarii ribassò i prezzi da migliaia a centinaia di lire.

Ciò non valse a nulla.

Non era il prezzo che indisponeva; era l' uomo rifuggente da qualunque vincolo accademico, da qualunque sottomissione artistica, da qualsiasi autorità; mentre, dal canto suo, il visitatore moderno delle esposizioni artistiche, non atto in generale a provare emozioni estetiche dirette proprie, guarda un quadro, suggestionato dall' ultimo articolo che ha letto nel *suo* giornale e dalle decorazioni e dai titoli accademici del pittore che lo ha dipinto. Ma la miseria batteva alla sua porta. Mi scrisse a Roma, mandandomi una sua statuetta, perchè la mettessi in lotteria per piccolissima somma. La nota fu interamente sottoscritta, e mentre esso, dopo che gli ebbi mandato un acconto sul provento, mi scriveva la lettera qui appresso riferita, Francesco Angeli, forte temperamento, eccellente impiegato governativo per quanto profondamente disgustato delle piaghe amministrative di cui si vedeva suo malgrado impotente spettatore, poi infelice vittima della bomba scoppiata a Roma presso Montecitorio, mi scriveva l'eloquentissima lettera che faccio seguire a quella del Cecioni.

« Firenze, 6 luglio 1876.
(ore 10 antim.)

« *Carissimo Uzielli,*

« Durerei una settimana intera a ringraziarti (1) per poi riprincipiare daccapo.

« Ho ricevuto i tuoi centoventi franchi in questo momento, mentre stavo sulla porta del mio studio senza un quattrino in tasca e pensando come avrei potuto fare!

(1) Questo ringraziamento è fuor di luogo, perchè il danaro inviato era quello di alcuni miei amici e conoscenti, e di altri le cui firme furono procurate dallo scultore Ettore Ferrari; ed eccone in complesso i nomi:

Ministero della pubblica istruzione, principessa Teresa Boncompagni, G. Monteverde, G. Malvano, A. Pansa, L. Brazzà, L. Franchetti, F. Martini, Wagnière, C. Maraini, E. Pestellini, F. Boll, A. Angeli, E. Marcucci, C. L. Cecconi, E. De Ruggiero, A. Fazzari.

Lascio immaginare a te quale effetto mi abbia prodotto in quel momento la tua lettera!

Carissimo Uzielli, stai pur certo ch'io non dimenticherò mai questa circostanza.

Addio, ecc.

Roma, 10 settembre 1876.

Caro Uzielli,

Cecioni mi ha scritto che concorre ad un posto di maestro di disegno, vacante presso l'Accademia di belle arti in Firenze.

Egli dice che l'appoggio del Donati potrebbe essergli utilissimo.

Ti prego pertanto a scrivere al Donati, che tu ben conosci, una lettera a favore del Cecioni.

È inutile che ti dica che lo stesso Cecioni è, secondo me, all'estremo limite della miseria, varcato il quale, non rimane che *Monte Domini*.

Sarebbe un peccato che un uomo, strano se tu vuoi, ma innegabilmente pieno d'ingegno, dovesse languire nella miseria, mentre tanti cialtroni diguazzano nel benessere.

Lo conosci quanto me, ne sei amico, e non mancherai, ne son certo, di spendere due righe a suo favore.

Il tempo stringe, a quanto egli mi dice, e il dilazionare sarebbe perdere ogni probabilità di buon successo.

Dunque scrivi al Donati e subito, appena ricevuta questa mia. ecc....

Tuo aff.
FRANCESCO ANGELI.

Varie furono le battaglie accademiche che agitarono gli artisti dal 1859 in poi; ma le principali furono quelle di Parma nel 1870, di Napoli nel 1877 e di Torino nel 1880.

Non è qui il luogo di narrare la parte essenziale che vi ebbe il Cecioni come artista e come scrittore. Io sono di quelli che pensano che gli artisti si affermano più con le opere che con le teorie. Hanno contribuito a dare un certo determinato indirizzo all'arte, buono o cattivo che esso sia, più il *Monumento di Demidoff* del Bartolini, l'*Abele* del Duprè, il *Bagno Pompeiano* del Morelli, il *Ghetto di Venezia* del Signorini, il *Suicida* del Cecioni, che non tutte le dissertazioni che hanno potuto fare e le teorie che questi artisti hanno

potuto svolgere; poichè gli artisti possono essere origini di teorie, ma non possono esserne il risultato.

Vi sono tre vie aperte all'arte, l'imitazione di un'arte anteriore (arte accademica), la copia della realtà (arte realistica), la manifestazione delle impressioni individuali (arte psicologica).

Maraviglia certo il vedere che uno dei primi a protestare contro i metodi classici fu il caporione famoso della borghesia conservatrice Guglielmo Guizot, il quale fin dal 1810, quando fioriva l'arte accademica dell'epoca imperiale di cui David nella pittura e Canova nella scultura furono i più eminenti rappresentanti, scriveva nel suo *Salon* di quell'anno: « Les maitres enseignent à peindre à leurs élèves en leur donnant d'abord pour modèles des plâtres; comment ne seraient ils pas des coloristes gris et froids... Le soin que l'école actuelle donne aux formes aux dépends de la couleur, prouve clairement qu'elle méconnait le domaine particulier de la peinture et qu'elle suit trop exclusivement la voie des statuaires ».

Queste idee del Guizot sono in realtà la conseguenza del metodo sperimentale che prese il sopravvento in questo secolo per ispirare tutte le manifestazioni dell'intelligenza. Esso è la base fondamentale così delle scienze fisiche e matematiche come delle biologiche. Il trionfo del metodo sperimentale giunse ad illudere oltre il segno letterati ed artisti, i quali vollero sottomettere le creazioni riflesse delle impressioni estetiche a regole generali e assolute, fisiche e non psichiche.

Quindi le teorie artistiche oscilla fra due poli: il dogmatismo accademico, che sostituisce all'espressione di un'emozione l'imitazione di emozioni di altri secoli, e il realismo scientifico che sostituisce il vero fisico e assoluto al vero psicologico e personale, mentre il perno vero dell'arte non è una teoria qualsiasi, ma la personalità dell'artista.

Il dogmatismo accademico, combinazione del dogmatismo platonico e del dogmatismo cristiano, ha la sua perfetta espressione nella *Madonna della Seggiola*, di Raffaello, così ben caratterizzata da Giulio di Goncourt:

« Raphaël a créé le type classique de la Vierge par la perfe-
« ction de la beauté vulgaire, par le contraire absolu de la beauté
« que le Vinci chercha dans l'exquisité dn type et la rareté de l'ex-
« pression. Il lui a attribué un caractére de sérénité toute humaine,

« une espèce de beauté roide, une santé presque junonienne. Ses « vierges sont des méres mûres et bien portantes, des épouses de « saint Joseph. Ce qu'elles réalisent, c'est le programme que le public « des fidèles se fait de la mère de Dieu. Par là elles resteront éter- « nellement populaires; elles demeureront, de la Vierge catholique « la représentation la plus claire, la plus générale, la plus acces « sible, la plus bourgeoisement hiératique, la mieux appropriée au « goût d'art et de piété. La *Vierge a la Chaise* sera toujours l'aca- « démie de la divinité de la femme ».

La scuola del realismo scientifico ha per capo Leonardo da Vinci, ammirabile come artista, ma non come teorico dell'arte, perchè vuol far di questa una creazione universale e assoluta, mentre essa è personale e relativa.

Le sue opere d'arte sono l'espressione di una potente impressione personale, modificata da uno studio analitico dell'oggetto e continuata nel tempo. Quindi, per esempio, il ritratto della *Gioconda* dapprima attrae; e poi fissandovi lo sguardo ti produce l'attrazione irritante di chi tenta suggestionarti; mirabile resultato che può entusiasmare il psicologo, ma che non è simpatico all'artista, essendo le opere di Leonardo un meraviglioso tentativo per uscir fuori dal campo dell'arte, cioè rappresentare non un emozione ma l'evoluzione di una emozione.

Infatti un opera d'arte deve essere soltanto il risultato della emozione personale, la quale può riferirsi al tempo presente come al passato, ma ridotta a un istante. Quindi l'Arte non può subire definizioni generali; ciò è vero per la poesia, per la musica, come per le arti figurative in genere; il che implica essere veramente artista soltanto quello che è dotato, a un tempo, di un'organizzazione estetica speciale e di un' armonia perfetta fra la intensità dell'espressione, la capacità di conservarla e di riprodurla tecnicamente, escludendo tutti gli elementi estrinseci. E questi ultimi sono oggi, per l'Arte, la moda e il negoziante d'arte (1); in fondo una stessa

(1) Se il Cecioni fece alcune pochissime cose per soddisfare alla moda, cioè per vendere, sotto la pressione delle neecssità della vita e dell'irritazione contro la sorte avversa, conviene essergli indulgente come lo fu Proudhon per il pittore di cui parla nel capitolo: *de la prostitution dans l'art*. — Vedi *Du principe de l'art,* Paris, Lacroix, 1875, pag. 260.

cosa. Come esempio di un'opera d'arte che adempie la condizione surriferita, a proposito del vero artista, basti citare l' *Ignoto* del Tiziano che è a' Pitti, una delle più mirabili pitture del mondo.

Vediamo ora che cosa pensava in arte il Cecioni. Dopo aver lodato il D'Orsi e l'Amendola per le belle qualità manifestate, il primo nei *Parassiti* e il secondo nel *Caino*, dice (1) di non capire perchè quei due artisti « abbiano potuto affezionarsi a quella scelta, senza ri-« flettere che quelle sono cose per i professori delle accademie. Noi « abbiamo la vita palpitante sotto gli occhi, abbiamo la nostra società « che reclama tutta la nostra osservazione, abbiamo la nostra epoca « da interpretare, ed abbiamo tanto e poi tanto davanti a noi, da « spingere le nostre ricerche all' infinito senza rimanerci un minuto « di tempo per pensare ai greci, ai romani o agli antichi ebrei.

Altrove, entrando nei concetti generali della scultura, dice: (2).

« Se la scultura è l'arte di esprimere, col mezzo dei piani, quella « superficie che il vero ci presenta sempre larga, stesa e spianata, « i piani divengono il soggetto di uno studio tecnico e profondo, e « per renderli non basta il vederli, ma bisogna capirli, sorprenderli « e mettere a tortura la mente per rendersi ragione del modo come « essi principiano, come terminano, come si attaccano, come s' in-« cassano, come si risolvono nelle parti convesse e come in quelle « concave. Quelli che credono che si possano copiare, sono coloro « che fanno tondo nelle parti sporgenti e delle buche in quelle rien-« tranti.

« Se i piani si potessero copiare, basterebbe davvero avere un « modello davanti per fare la più bella scultura, mentre fra mille « oggetti, tutti fatti dal vero, ne trovate appena uno che si distingue « come una bella cosa, e il più delle volte, a certe esposizioni, si « contano anche duemila capi di scultura senza che vi sia quel-l' uno. »

Il primo dei concetti del Cecioni, cioè che l'artista deve riprodurre soltanto il vero che vede, non quello che può immaginare, corrisponde perfettamente a quello espresso al Proudhon (3) ed ispira

(1) *Concetti d'arte sull'esposizione di Napoli del 1877,* dello scultore Adriano Cecioni. Firenze, 1877, p. 33.

(2) *Dei principii dell'arte,* p. 43.

(3) PROUDHON P. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Paris, 1875, 183, 198, 200 a 203, ecc.

essenzialmente tutta la sua opera artistica. Ma questo è un errore, essendochè bisognerebbe, con siffatto principio, condannare nella pittura la *nascita di Venere* del Botticelli, nella scultura il *David* di Michelangelo, nella musica tutte le opere del Wagner, nella letteratura l'*Ultimo canto di Saffo* del Leopardi. Col secondo concetto, il Cecioni esprime eloquentemente la massima che l'artista deve *capire, non copiare il vero*.

Questi idee spiegano come egli non potesse seguire l'esempio del Bartolini, il quale con la sua massima costante e invariabile, *copiate, copiate il vero*, credeva poter formare allievi di una scuola che da lui derivasse; erronea massima di cui gli effetti, uniti all'incosciente azione dell' altra del Winckelmann « la bellezza perfetta è come l'acqua pura che non ha alcun sapore particolare », lo condussero a fare opere bellissime nei loro particolari, ma non complete come opere d'arte, perchè sovente manca l'armonia di queste con l'insieme; il quale non fu veduto d'impressione nella sua totalità, ma concepito analiticamente nelle varie sue parti, subordinando l' emozione alla teoria, riunendo in una medesima figura pose realistiche a una modellatura classica; qualità e difetti che caratterizzano il monumento *Demidoff*.

Nondimeno è grande la differenza, all' infuori della fattura abilissima, fra l'effeminatezza della scultura del Duprè, e la robustezza e il carattere di quella del Bartolini; tanto che questi, forse, riman sempre, considerato nell'insieme della sua opera artistica, uno dei più grandi scultori del secolo scorso; (1) a meno di dare massima importanza alla totalità, nel qual caso un posto onorevole compete senza dubbio al Cecioni perchè, sotto tale aspetto, poche organizzazioni artistiche furono superiori alla sua.

Quello che costituisce un artista è la sua personalità, il suo stile; il quale, bene inteso, non è indipendente dalla personalità di una razza e di un popolo.

Nessun grande artista che vuol rimanere la espressione della

(1) Il Délaborde così conclude il suo articolo su Lorenzo Bartolini. « Tout en se gardant de confondre dans une admiration égale Rossini et Bartolini, il est permis de rappeler, qu'après tout cette Italie en défaillance a vu naître le plus grand genie musical et le plus habile sculpteur de notre temps ».

Revue des Deux Mondes, seconda serie, 1855, tomo 11, p. 1269.

propria personalità, potrà mai fare allievi; non ne fece Michelangiolo, come non ne fece Delacroix, come non ne fece Rembrandt.

Rembrandt?

Ma se esso aveva nel suo studio numerosi allievi! Ciò è vero, ma li costringeva a vita cellulare, onde non perdessero la propria originalità, limitandosi a insegnar loro soltanto il tecnicismo artistico.

Questo tecnicismo, condizione essenziale dell'arte, formava uno degli studi più intensi del Cecioni. Ma, d'altra parte, egli non faceva consistere l'arte essenzialmente in questo; anzi s'infuriava se vedeva un quadro o una statua ben lavorata, che non fosse l'espressione di un forte sentimento, e specialmente se prostituita per compiacere a un'accademia, a un mercante o al pubblico.

Questi suoi modi di pensare spiegano la sua profonda antipatia, talora esagerata, per la scultura del Duprè, la quale rivela un abilissimo artefice, ma non un artista geniale.

Quando Lorenzo Bartolini andò a vedere l'*Abele* nello studio di lui, approvò come il Duprè aveva trattato le varie membra; quindi aggiunse: « Una sola discorda, la mano sinistra. Perchè glie « l'hai chiusa, mentre la destra sta aperta e sta così bene? »

« Glie l'ho chiusa » rispose il Duprè « per una certa varietà ».

« La varietà » soggiunse il Maestro « è buona quando non « contraddice all'unità; or tu farai bene ad aprirgliela come que- « st'altra, e non ho altro da dire ». E il Duprè seguì il consiglio.

Il Cecioni si sarebbe ribellato tanto al ragionamento del Duprè come a quello del Bartolini. Un braccio con una mano aperta ha un sentimento affatto diverso da quello con la mano chiusa. Basta chiudere la mano e quindi aprirla perchè chiunque possa accorgesene. Non si dispone una cosa artificialmente per *varietà;* ma come parte indispensabile di una totalità e in armonia con l'emozione ispiratrice dell'opera d'arte.

Certo l'arte del Duprè rappresenta un notevole progresso davanti alla roba che facevano il Santarelli, il Fedi, il Cambi, il Costoli. Ma mentre il Duprè nella tecnica dell'arte, nel modellato, ecc. si mostra abile esecutore, gli mancano essenzialmente due cose : un concetto chiaro dell'arte e l'emozione basta per persuadersene, leggere i suoi *Pensieri sull'Arte*.

Egli chiedendo quasi scusa al lettore, in una pagina del commento, per l'ardire di affermare così grandi verità dice: « L'errore « delle due scuole, cioè degli Accademici e dei Veristi, è in ciò: « quella esagerando il precetto trascura i particolari e fa duro e « freddo; questa moltiplicandoli all'infinito, cade nella minuzia e fa « l'arte volgare. Sono due errori, due brutture, due falsità ».

Ora la prima arte ha per suo grande rappresentante, in questo secolo, il Canova; ma se la scultura di Canova è fredda, come lo è in generale tutta l'arte accademica, non è davvero dura; i veristi poi hanno per caposcuola il Delacroix, il quale facendo dell'emozione l'ispiratrice della pittura, dà la prevalenza alla massa sui dettagli e subordina questi a quella; ed infatti l'emozione dipende essenzialmente dalla totalità; ma dove non vi è emozione non vi è volgarità. Questa emozione invece manca assolutamente nella scultura del Duprè, come lo rivela la statua del generale Haynau e soprattutto la pagina dei *Ricordi* ove crede giustificarne l'esecuzione, e il monumento a Cavour; del quale, dimenticando troppo forse l'abile esecuzione, il concetto riscosse il biasimo universale; e di ciò fu vera causa prima l'assenza nell'artista di un sentimento ideale e quindi di un'emozione ispiratrice.

È invece l'emozione contagiosa, dominante nella scultura del Cecioni, che fa di lui uno scultore geniale, ammesso pure che vi siano nelle sue opere d'arte imperfezioni parziali di fattura.

Nell'esposizione del 1880 a Torino il Cecioni consacrò la sua fama con due capolavori, la *Madre* e l'*Incontro per le scale*, il primo dei quali ispirò la bellissima ode del Carducci.

Ma per intendere bene ed esattamente il pensiero ispiratore dell'Artista, conviene ricorrere a una sua lettera in data 29 aprile 1880, scritta a Telemaco Signorini allora a Torino (1); lettera piena di nobilissimi pensieri, in cui si rivela l'animo di Adriano Cecioni, appassionato per tutti gli ideali morali, d'onde nacque il grande affetto che ebbe per lui Adolfo Bartoli, rivelato nella stupenda pagina con la quale dedica all'amico il terzo volume della sua classica *Storia della Letteratura italiana*.

L'energica lotta sostenuta dal Cecioni per affermare i principî d'arte da lui creduti veri, e di cui è esempio la biografia del

(1) Vedi più avanti fra le *Lettere* di Adriano Cecioni.

De Nittis da lui scritta, gli aveva procurato accaniti nemici, ma nello stesso tempo la stima e l'amicizia di molti eletti ingegni, che vedevano con dolore l'indomito artista obbligato per vivere a dover vendere a prezzo meschino le opere sue più elette. Così passarono dodici anni. Ma un giorno parve vergogna il voler punire nell'uomo la sincerità dell'artista, e finalmente nel 1885 fu nominato professore di disegno nella Scuola di Magistero di Firenze; posto certo assai modesto, ma tale da assicurargli la tranquillità quotidiana della vita, sottrarlo alle polemiche irose e permettergli di consacrare esclusivamente all'arte la mente geniale.

Egli si accinse con ardore a nuove opere, ma una morte fulminea lo colpì a cinquant'anni, una sera, fra gli amici. Fu da essi accompagnato all'ultima dimora, ove Adolfo Bartoli disse poche ed eloquenti parole, piene del più vivo affetto.

Il silenzio sembrò farsi intorno a lui. Pochissimi giornali ne accennarono la morte. Ma le opere egregie assicurano fama immortale al grande Artista, stupendamente ricordato nella iscrizione, dettata da Giosue Carducci e apposta sulla lapide che ricopre oggi la salma di Adriano Cecioni; come è pur del Carducci l'iscrizione del figlio Giorgio, giovane di vivo ingegno, morto tre anni dopo il padre, lasciando inconsolabili la famiglia, e gli amici, e sepolto presso il padre:

ADRIANO CECIONI — DELL'ARTE — OPERATORE E GIUDICATORE — SUPERBO — TARDI CONOSCIUTO DAI PIÙ — SEMPRE AMATO DAI BUONI — NON DALLA FORTUNA — NATO 1836 — MORTO 1886.

QUI PRESSO — EREDE DELLA SFORTUNA PATERNA — RIPOSA — GIORGIO FIGLIO — RAPITO AGLI STUDI — VENTENNE — NATO 1866 — MORTO 1889.

1895

GUSTAVO UZIELLI.

PARTE SECONDA

SCRITTI E OPERE D'ARTE DI ADRIANO CECIONI

E POLEMICHE VARIE

I.

Rivista Artistica

Questioni artistiche a proposito della Società d'Incoraggiamento — Il quadro « Le Treccialole » del Ferroni — Un' occhiata a qualche altro lavoro — Conclusioni.

L' Esposizione della Società d' Incoraggiamento è per Firenze un avvenimento che si ripete ogni anno, nonostante che essa non incoraggisca mai gli artisti che vi portano i loro lavori. Questa Società non può disporre che di pochi centesimi, ed a questa disgrazia si unisce quella grandissima di veder questi pochi centesimi sempre male impiegati, per la deficenza dimostrata quasi tutti gli anni dal Consiglio d'arte. È un fatto innegabile che questo Consiglio ha ridotto il titolo della Società a un' ironia, com' è un' ironia il manifesto che annunzia l' Esposizione *solenne,* e un' ironia il cartellino che sta sotto le opere premiate o acquistate dal Consiglio d'arte, concepito in questi termini: *Premiato* o *acquistato come opera di merito distinto*. Questa bella frase diventa un' irrisione sotto la maggior parte delle opere. Bisognava trovar qualche cos' altro.

L' Esposizione di quest'anno è superiore a quella che dovrebbe essere, se si considera i tempi tanto tristi all'arte e la nessuna speranza che offre questa Società agli artisti di vero merito. Dicano pur gl' incontentabili e gli autorevoli che è debole, a me non piace dirlo, nè mi par di poterlo dire. In una Esposizione come quella, io non esigo più che quattro o cinque lavori che stiano decorosamente nel campo dell'arte, e mi pare che di più non si possa esigere. Questi quattro o cinque lavori ce li ho trovati, anzi ci sono; e vorrei poter

avere tanta eloquenza da persuadervi a divider meco tale opinione. Non vi aspettate che vi parli di capi d' opera; io non so cosa voglia dire *capo d' opera*. Per me questa frase volgare non significa altro che un ingegno che ha descritto la sua parabola; ed a questa Esposizione non mi piace veder l'artista fatto, ma quello che si fa, non l' artista che ha trovato, ma qnello che cerca. I così detti *capi d' opera* non sono per questa Esposizione; essi non hanno bisogno dell' incoraggiamento che può dargli la Società Promotrice; essi son comprati dal fanatismo, e ce ne ha data la più chiara prova il tanto famoso gruppo di *Polissena!!*... per non citarne tanti altri di non minor gloria!...

Qui si tratta di ben altro; si tratta di lavori che ci mostrino artisti più o meno bene avviati, artisti che studiano non nello studio del maestro o sotto la sua direzione, ma artisti indipendenti che studiano direttamente dalla natura, e che fanno l'arte basata sulle proprie convinzioni ed espressione delle proprie opinioni. Pretendere di persuadere i pregiudicati e i male avvezzi che, d'ora in avanti, questa teoria servirà di base e di guida all'arte, sarebbe pretender l' impossibile e noi non aspiriamo a ciò; ma crediamo e fermamente crediamo che i giovani che la natura ha chiamato all' arte se ne persuaderanno, e si persuaderanno pure che se la critica in oggi giunge aspra e amara, è perchè mai, come in oggi, ha detto la verità. E così doveva essere. Tante grandi reputazioni immeritate, tanti nomi creati da uno stupido fanatismo, dovevano portare la critica in piazza a sbugiardarli, a disingannare gli illusi e ad avvertire quei genitori che amano dare all'arte uno dei loro figli, che dagli studi dei grandi nomi non escono che dei disgraziati che vanno a finire una meschinissima vita nelle Gallerie, oppure altri *sgobboni*, *ciuchi e birboni*, che si reggono sui trampoli di un'arte fatta e pensata a modo del maestro. Intanto sia resa lode a coloro che hanno il coraggio di sostenere i proprì principii e per i quali l'arte avrà uno svolgimento serio, svolgimento che non è familiare per ora che a una intelligente minoranza, ma che però non andrà molto che diverrà comune a tutti, compresi gli amatori delle scene di sangue e quelli ancora la cui impotenza nella discussione fa dire piuttosto, che convenire delle ragioni che non sanno combattere; *fatti voglion essere e non discorsi*.

Eccoci alle opere.

Senza passare in rivista tutti quei lavori pei quali giova pur troppo ripetere:

Non ti curar di lor ma guarda e passa,

andrò di volo su quei pochi di cui ho promesso parlare, non intendendo peraltro fermarmi molto neanche su questi, parendomi sufficiente additarli come lavori che attualmente rappresentano, se non dei grandi artisti, gli artisti migliori in pittura che alla nostra epoca abbia Firenze, siccome quelli che si sono dichiarati apertamente per progressisti. A noi per ora basta ciò; se non abbiamo la soddisfazione di vantare dei sommi, per imporre laddove occorre, ci basta l'intima compiacenza di saperci in una via giusta, di andare avanti calmi e sicuri, procedendo instancabilmente sempre in nuove ricerche, onde dar forma alle nostre idee.

Il giovine Egisto Ferroni è il primo a cui, per debito di giustizia, tributiamo elogio, resultando egli, in mezzo a tutte le opere esposte, un artista di qualità serie e positive, un artista che si svolge bene. Questo suo ultimo quadro ci assicura sul suo avvenire. Quando un'opera, oltre a riunire in sè le qualità volute dall'arte, giunge a far riconoscere il paese in cui è stata fatta e l'individuo che l'ha fatta, quest'opera è per noi del massimo interesse e valore, inquantochè essa risponde alle giuste esigenze di tutti quelli che hanno buon senso artistico; ed il quadro del Ferroni risponde in tutto e per tutto a queste esigenze, per le ragioni che noterò più sotto, ragioni che costituiscono in questo lavoro tanti e poi tanti titoli di merito che non gli possono essere negati che dai poveri d'intelletto.

Questo quadro, di proporzioni al vero, rappresenta delle donnicciuole toscane occupate a far la treccia.

Uno dei meriti principali di questo lavoro è la scelta del soggetto: *Le Trecciaiuole*. Questa specie d'operaie sono solamente a Firenze, perchè solamente a Firenze esiste questa specialità di paglia tanto gradita all'estero. In tutti questi vaghi paesuoli dei nostri dintorni, come Sesto, Campi, Castello, Prato ecc., dalle donne non si fa altro che questo lavoro e, come il Ferroni ha saputo vedere e fedelmente riprodurre, così si riuniscono in gruppi or sulle piazze, sull'aie, pei poderi, sui muriccioli, sugli scalini dell'uscio di casa; e radunate in piccoli crocchi, dei quali il quadro ne rappresenta uno,

lavorano facendosi scambievole compagnia, ciarlando e cantando il simpatico stornello.

In questo quadro esiste la Toscana, prima per il soggetto, poi per il tipo di pittura. Mandatelo in Inghilterra, in Francia o in Germania, e son certo che ognuno lo riconoscerà come l' opera di un'artista toscano, come si riconoscerebbe un quadro fiammingo. Tolto questo e pochi altri lavori che hanno per base gli stessi principii del Ferroni, qual'è l'opera nell'Esposizione che abbia tipo d'arte locale, che rappresenti un artista toscano neanche per i toscani stessi? Nissuna. Poniamo il caso che questo quadro si trovasse esposto a Londra, per i toscani che sono domiciliati là, non sarebbe il vederlo una commozione simile a quella di sentire, in paese straniero e in mezzo a calca straniera, la lingua paesana?

È indiscutibile; quella pittura ha una fisonomia toscana, anzi fiorentina, ciò che per me costituisce il primo ed assoluto merito di quel quadro. La calma dell'intonazione, la giustezza del chiaro scuro, la parsimonia del colorito, l' ingenuità del disegno, l'osservazione scrupolosa e fedele, un'interesse imparziale d' ogni cosa e la modestia della fattura, costituiscono in Ferroni una individualità ed influiscono a dare a questa pittura un carattere locale.

Parlando di questo quadro non è mio scopo notare i difetti che vi possono essere; io non posso, nè voglio correggere; questo ufficio spetta ai maestri ed io glielo lascio di buon grado, tanto più che a me questa parte ripugna. Io mi ci fermo sopra a questo e ad altri, quel tanto che mi par necessario onde mettere sempre più in evidenza gli elementi che c'informano del progresso che fa l'arte, offrendomi questo lavoro molta materia a parlar di ciò.

Le Trecciaiuole dunque e le proporzioni in cui questo soggetto è sviluppato, ci fanno chiaramente palese con quale e quanta fermezza di proponimento quest'artista coltivi certi studi che hanno, per unico scopo dell'arte sua, il realismo. Tant'è vero che con un quadro simile, dove mancano tutte le risorse dei bei colori di rasi e velluti, di quei fritti e rifritti costumi fiorentini antichi, che hanno tanto servito a render popolari certe mediocrità dei nostri tempi, non poteva interessare che da questo lato. Infatti questo è l'interesse voluto, ed è ottenuto. Per esempio quella vecchia che sta sul davanti, che se la lavora burbera, burbera e dalla cui bocca pare che debba uscire ad ogni momento un proverbio, cos'è che la rende

tanto interessante, non solo agli occhi dell'artista intelligente, ma anche a quelli del profano abituato a far le meraviglie sopra le fortunate tinte dei pittori che furono e che sono? È forse qualche donna che patisce gli strazii della tortura? È forse qualche regina che và alla morte? no. È una vecchia qualunque, dell'età di sessantacinque anni circa, vestita tutta di rigatino, con il grembiule sbiadito e le carni abbronzite dal sole. Dunque questa vecchia priva di un gran nome storico, di un'azione tragica o drammatica, qualcuno potrebbe dire che per sè stessa non ha nessuna importanza; cos'è dunque ciò che in questa figura ci trattiene e c'interessa tanto? Non è la donna, ma l'arte che è in quella figura, cioè il realismo, la cui sola potenza poteva giungere a renderci seriamente importante una figura che, per le ragioni sopradette, non ha importanza in sè stessa. Poniamo il caso che quella vecchia, tal quale com'è, avesse il battesimo della madre dei fratelli Bandiera o di qualche altro martire di questa nostra gloriosa unità italiana. Vedreste allora che magica e straordinaria figura sarebbe per tutti. Ha fatto male il Ferroni, doveva chiamare un letterato per il titolo, come fanno molti. Potrei citare molte opere (che hanno fatto il nome e la fortuna di certi artisti) cominciate e finite senza che l'autore sapesse cosa dovessero stare a rappresentare, ma che però il letterato (chiamato per il battesimo) ha supplito con una frase alla mancanza del soggetto, e queste opere poi esposte al pubblico hanno fatto furore dal lato del concetto.

Potrei citarne molte altre il cui argomento storico è stata la sola ragione del loro successo. La massa del pubblico dinanzi a un quadro rappresentante uno dei fatti più strepitosi della storia, non cerca l'arte, cerca dei personaggi che vi ebbero parte, e come quando assiste alla rappresentazione di un qualche dramma impossibile, viene agitata dalle stesse passioni. Immaginiamoci che il quadro rappresenti Bruto che condanna a morte i propri figli. Il pittore, per quanto privo d'ingegno possa essere, riuscirà sempre a spiegare il soggetto, e per il pubblico la sola idea di vedere un uomo che condanna a morte i propri figli lo trattiene a compassionare un paio d'accademie che stanno a rappresentare i figli ed un'altra il padre, messe però in scena secondo le regole della composizione.

Stabilita la giusta differenza che passa fra l'artista e il pittore (poichè troppo facilmente si confonde l'uno con l'altro e quasi sempre

da coloro che scrivono d'arte), io dico che per fare un quadro con un soggetto sul genere a quello a cui ho accennato, basta esser solamente pittori, cioè sapere adoperar le tinte, conoscere la teoria della composizione, la prospettiva, l'anatomia; e l'esperienza ci ha insegnato che si può avere un bel successo anche esclusa la parte artistica. Ma il soggetto scelto dal Ferroni vuole, anzi esige assolutamente un artista, poichè spogliato di un nome storico, di un fatto spettacoloso, di personaggi famosi, non poteva avere incontro che sviluppato e raggiunto come opera d'arte in pittura.

Perciò questo soggetto, per giungere ad interessare, ha bisogno dell'arte per base, e della pittura come mezzo, mentre l'altro può piacere anche fatto dal pittore soltanto, avendo per base un grande argomento, un gran battesimo e i nomi d'illustri personaggi.

In conclusione, il modesto soggetto delle *Trecciaiuole*, relativamente al successo, presenta delle difficoltà maggiori a quelle del gran soggetto; e l'arte è forte allorquando riesce a dare importanza a quelle cose che noi abbiamo l'abitudine di chiamare indifferenti, non abbisognando della stessa forza per rendere un fatto che ha la maggiore importanza in sè stesso.

Silvestro Lega ha esposto tre quadri con i seguenti soggetti: *Il dopo pranzo*, *Il ritorno da S. Salvi*, *La visita*. Quest'ultimo è il migliore dei tre, per la ragione che gli altri due paiono fatti a posta per mettere in evidenza delle qualità, mentre in questo si vedono le qualità applicate per dare evidenza a un quadro. Tant'è vero che nessun desiderio nasce di slargare o ristringere nessun lato della cornice, per esser tutto ciò che ha parte in quella scena, giusto e ben situato.

Anche questo artista ha il bel merito di fare un'arte locale, che appartiene intimamente a Firenze; nelle sue opere esiste oltre la propria individualità, l'individualità del paese.

Bignami ha esposto due quadri, uno dei quali, *Il Crepuscolo della sera*, meriterebbe che se ne parlasse a lungo. Per ora ci limiteremo a dire che questo quadro è veramente di merito distinto, e ci riserberemo a parlar lungamente di questo artista, allorchè si sarà confermato con altre opere nella bella via in cui presentemente si trova.

Telemaco Signorini ha esposto tre quadri. Fra tutti e tre è preferibile il più piccolo, cioè: *La sera*.

Quest'artista, al quale non si può negare ingegno, manca d'attitudine nella fattura, dipinge francamente ma senza agilità, e questa forse è la ragione che gl'impedisce di fare dei progressi un poco più rapidi. Tuttavia in tutti e tre i quadri l'impressione vi è buonissima.

Dallo scultore Adriano Cecioni sono stati esposti due piccoli quadri e una statuetta. Per l'applicarsi com'egli fa tanto in pittura che in scultura, non possiamo che fargliene degli elogi. Dei due piccoli quadri uno ha per titolo: *Lo scultore*, l'altro: *Le faccende di casa*. Sì l'uno che l'altro sono studiati con molto amore e son ben riusciti.

La statuetta rappresenta un bambino che fa i *primi passi*. Questo bambino se non è pienamente raggiunto dal lato evidenza, come concetto è però sempre una cosa che fa impressione, e ne fa fede il pubblico a cui questa statuetta non passa inosservata.

Solo si potrebbe rimproverare al Cecioni di non aver copiato uno dei tanti putti che esistono in scultura, di aver mancato di tatto dal lato forma, di non aver curato infine che i pedanti si scandalizzassero. Io peraltro non gli fo punto questo rimprovero, l'accetto com'è. A me basta l'impressione che ne ricevo di una cosa viva, in cui non sono punto dubbie le facoltà dell'artista.

La *marina* del Ciardi merita molto di esser rammentata, e in special modo per esser fatta con una facilità straordinaria che non ostenta punto la bravura; come pure è rimarchevole il quadretto (*I balocchi*) della signorina Giovanna Cecioni, per essere di una ingenuità interessantissima, in cui è palese l'applicazione di certe buone qualità, senza il nessuno intervento del *maestro*. Così vorremmo che fosse praticato da molti che fanno peggio di quello che potrebbero fare, se non curvassero il proprio ingegno ai consigli di un Direttore.

La *Direzione* oltre ad essere la corruzione del germe di chi è chiamato all'arte, ritarda lo sviluppo delle proprie qualità e mette il giovane nella falsa condizione di essere responsabile degli altrui difetti; tant'è vero che non pochi sono i lavori nell'odierna Esposizione che hanno per difetti massimi i consigli del *Maestro*.

Capisco che quanto è stato detto nel presente articolo relativamente a certi artisti e ai loro principii, non può entrar nella testa di tanti che sono oggi d'impaccio al progresso artistico, di tanti

cervelli malmenati dalla falsa educazione delle Accademie, di tanti a cui la natura volle negare quella porzione d'ingegno che sarebbe stata sufficiente a emancipargli dai pregiudizi cui sono vincolati, e che per tale deficienza disprezzano tutto ciò che non capiscono. Non c'è ragione di lagnarsi di loro; essi, poveretti, non possono fare di più di quello che hanno imparato. Essi hanno molto sudato, hanno adoperato la schiena e, dopo un lungo tirocinio, hanno cominciato a raccogliere (grazie alla dabbenaggine della borghesia) qualche frutto dai loro sudori. Come volete che essi approvino l'opera di un'artista che non ha fatta la stessa carriera? Impossibile! Domandate a un ufficiale, venuto su dalla gamella, se è giusto che debbano uscire tanti ufficiali giovani dai Licei, senza aver durato le fatiche ch'egli ha durate prima d'arrivare fin là? Vi risponderà che è un'ingiustizia. Del pari queste artistiche nullità non possono approvare coloro che si presentano al pubblico con delle cose fatte senza durar fatica che resultano unicamente dallo studio, essi che ne han durata tanta avanti d'esporre un primo lavoro!... Tanto più poi che queste opere si trovano in opposizione con ciò che essi fanno! Ne resulta infine che i loro giudizii, di fronte al sentimento progressista, non possono essere che delle balordaggini, come ne abbiamo delle replicate prove tutte le volte che una malintesa fiducia gli chiama a giudicare.

12 febbraio 1869 — IPPOLITO CASTIGLIONI.

II.

Dell' Importanza Tecnica nell' Arte

Nello svincolarsi come oggi si è fatto dagli antichi pregiudizi, nel rendersi indipendenti dalle teorie, precetti e regole, si può star sicuri di aver fatto un gran passo; ma ciò non è tutto.

Gli antichi ebbero il torto di dare troppa importanza alla parte tecnica nell'arte, i moderni hanno quello di non dargliene nessuna.

L'arte, considerata oggi come interpretazione della natura, ha una grande missione da compiere. Ciò che in natura ci fa impressione, l'arte dev'essere il mezzo per riprodurlo; e quando, con un'opera si giunga a produrre la medesima sensazione, allora soltanto essa ha raggiunto il suo scopo.

La scelta è libera; il *soggetto*, il *vero;* lo *scopo,* il *giusto.* Tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte, per la ragione che tutto risulta per gli stessi elementi; cioè luce, colorito, chiaro-scuro e disegno. La differenza della scelta non costituisce la maggiore o minore bellezza di un'opera. Padronissimo uno di scegliere per concetto il tipo della più bella donna, e un'altro quello della più brutta; tanto l' una che l'altra resultano per gli stessi elementi, un solo disegno, una sola luce ec., dimodochè le stesse difficoltà.

In che cosa consistono queste difficoltà?

Nel dare sviluppo a un lavoro con i mezzi tecnici dell' arte. Fino a sciegliere, ognuno vi può arrivare, (sebbene per molti il sog-

getto sia la più grande preoccupazione che gli fa stare un mese in smanie, girando di libreria in libreria avanti di determinarsi), ma ciò che riguarda unicamente ed intimamente l'artista, è il dar forma alle proprie idee mediante un quadro o una statua ed esprimere con un'opera le sue convinzioni in arte.

L'arte deve essere una sorpresa fatta alla natura nei suoi momenti normali e anormali, nei suoi effetti più o meno strani. I mezzi da praticarsi, perchè questa sorpresa riesca a produrre, con un'opera, lo stesso effetto prodotto in noi dalla natura, devono essere il resultato di un serio ragionamento. La natura opera i suoi effetti senza durar fatica, e l'artista deve far lo stesso con i suoi lavori. Fra le qualità principali deve distinguersi una finissima analisi, col cui mezzo bisogna poter rendersi padroni di fare un quadro a reminiscenza, e poter così fermare gli effetti più strani e più prodigiosi che non lasciano il tempo materiale per essere copiati tranquillamente. La proporzione, la situazione, il chiaro-scuro e il rapporto di toni, sono le cose più importanti; la situazione deve essere logica, la proporzione giusta e relativa, il chiaro-scuro sapiente e il rapporto di toni pieno di calcolo. Il De Nittis, per esempio, nei suoi primi paesi, sapeva valersi della tela come tono, senza aver bisogno di cuoprirla tutta per fare un quadro; ciò che ci mostra come occorra assicurarsi di tutto, avanti di principiare a dipingere, e coll'aiuto poi di una seria elaborazione, incominciare a rendere con i colori ciò che si è fatto prima colla testa. Questa facoltà, questa sicurezza di fare, occorre che sia nettamente distinta in un'opera e che sia ritenuta come base fondamentale dell'arte. Quando l'idea è chiara e netta, i mezzi più semplici sono quelli che servono al suo sviluppo; diversamente bisogna impiastrare delle tele, o spelluzzicare della creta, come fanno la maggior parte per cercare il *riusci*, ed ottenere quindi dalla combinazione un effetto bugiardo.

La forza degli effetti deve resultare dalla giustezza dell'intonazione e non dall'alterazione di certe tinte, come hanno fatto e fanno certi ciarlatani piccoli e grandi per la mania di far colpo. È ormai ritenuto da tutti che l'arte deve essere l'espressione della verità, ed è stata sempre una mia convinzione che in essa, lo ripeto e lo ripeterò sempre finchè avrò fiato, non debba essere fatica materiale, sebbene finora pochi siano stati quelli che mi hanno confermato in questa mia convinzione.

Non occorre sudare, e in ciò consiste, io credo, tutto il segreto per fare bene nell'arte. I successi non devono essere il frutto dei propri sudori, come hanno ragione di dire gli autori di certi quadroni, statuoni e gruppi, dopo che i loro stenti e fatiche hanno trovato eco nella dabbenaggine della borghesia e protezione negli uomini officiali, con un'intelligenza alla Correnti.

Tutto deve esser certo e deciso e senza il sacrificio di nessun benchè minimo dettaglio; deve essere ottenuto l'effetto totale mediante quella infinita gradazione che è in natura.

Un prato, per esempio, è di un solo colore e nel tempo stesso di mille, in ragione del giuoco che vi opera sopra la luce, e per le tante piccole pianticelle frammischiate all'erba, tutte fra loro differenti per forma e per colore; questo occorre che sia interpretato e distinto con un'osservazione finissima.

Credo necessario ricordare nuovamente De Nittis come l'unico che ci abbia fatto vedere, con quel suo bellissimo quadro della *Diligenza*, l'attrito sofferto dalla campagna per una giornata di cattivo tempo e dalla strada per il transito dei barocci, vetture ecc., tutto era espresso alla massima evidenza: effetto e causa, dimostrati con molto sapere.

Chi avrebbe mai pensato ad interessarci di una strada fangosa, noi abituati a spalancare gli occhi difaccia ai teloni storici e agli statuoni classici, operoni che oggi sono appena tollerati dai bottegai perchè gli veggono di una superfice liscia e tirati a pulimento come mobili? Chi l'avrebbe mai detto, che noi così male educati, edificati sempre dalle prodezze accademiche, dovevamo commuoverci difaccia a una strada fangosa? Così è, e siamo molto contenti che così sia.

18 aprile 1873

ADRIANO CECIONI

III.

Esser celebri vuol dire esser mediocri

Io non son vecchio, eppure mi ricordo quando l'incontro di un sottotenente nella pubblica via, o in qualunque altro luogo, faceva maggiore impressione di quel che non fa oggi l'incontro del Re. Allora la vista di un sottotenente imponeva; oggi quella di un generale non fa nessun effetto. Allora un nobile non si osava chiamarlo *uomo* per non avvilirlo; oggi non si chiama *uomo* per non fargli troppo onore. Allora chi diventava cavaliere, lo avrebbe annunziato a colpi di cannone; oggi chi non ha avuto il coraggio di rifiutare questo titolo, lo tace per vergogna di possederlo. Allora la parola impiegato era piena di prestigio e colui che godeva di un onorario di cento lire toscane al mese, era ritenuto come un partito vantaggioso per una dote di 6, 8 o 10 mila scudi; oggi un impiegato con 150 franchi si riguarda come un disgraziato. Allora un povero cittadino che avesse avuto la necessità di parlare a un ministro si sentiva morire la parola in gola al solo pensarvi; oggi nel gabinetto di un ministro si letica. Allora s'incontrava il prete e gli si baciava la mano; oggi, se fosse permesso, gli si tirerebbe una bastonata.

Non è che in un periodo di 12 o 15 anni che si è operato questo cambiamento, e si può dire di aver fatto un bel passo. Però, se le masse hanno aperto gli occhi da questo lato e veggono ora

da un punto di vista giusto il *prete*, l'*impiegato* ed il *soldato* hanno però tuttora gli occhi ermeticamente chiusi difaccia ai così detti uomini d'ingegno; sbagliano sempre nel dargli apprezzazione, e commettono un errore, o meglio un peccato, usandogli dei riguardi e deferenze e accordandogli una fiducia il più delle volte illimitata. L'aristocrazia dell'ingegno è fra tutte la più fatale! Cade il principe, cade il re, cade l'imperatore, cade il papa, cade anche Iddio, ma rimane l'uomo d'ingegno. Questa, fra le autorità, è la prima e la più fatale, perchè eterna. E meno male quando si tratta dell'ingegno in prima categoria; ma ciò che può considerarsi come una vera piaga sociale è l'uomo *celebre*, il quale non essendo altro che la maschera dell'uomo d'ingegno, se ne fa il rappresentante e s'impanca in mezzo alle masse che lo hanno eletto come un'autorità infallibile.

Celebre! Celebrità!!

Per noi esser celebri, vuol dire esser mediocri. La *celebrità* è una creazione della mediocrità e del ciarlatanismo; non si può diventar celebri senza prima fanatizzare; il fanatismo non si può operare che sopra le intelligenze mediocri e infime, e la religione ce ne fornisce le più valide prove. Dunque l'opera dell'uomo *celebre* è mediocre, e la celebrità espressione e manifestazione della mediocrità.

Quando la celebrità non deve la sua reputazione alle masse sopra indicate, la deve esclusivamente al ciarlatanismo, ed allora l'uomo *celebre* rappresenta il vizio in genere, e particolarmente la menzogna e la falsità.

Perchè l'opera ottenga la comune approvazione occorre ch'essa si trovi alla comune portata, cioè nell'ordine comune delle idee.

Disgraziato quello che piace ai più!

Le intelligenze mediocri ed infime non discutono, si fanatizzano di chi urla più forte; non di chi canta meglio, ma di chi ha più bella voce; non della sostanza dell'idea, ma dell'effetto della frase. Trovatemi qualcuno che non si sia fanatizzato alle frasi del Guerrazzi, e quanti mai non si sono annoiati leggendo *I promessi sposi* del Manzoni? I contadini preferiscono l'oro a 9 carati, perchè quello a 18, vedendolo giallo, lo credono falso. È sempre da queste masse che si partono gli applausi fragorosi, i gridi di evviva, le riverenze, i baciamani, le scappellature e le adulazioni, ed è sempre alle *ce-*

lebrità che si prodiga tutto ciò, perchè solo all' uomo *celebre* manca il pudore di scansare queste rimostranze.

Il Brunelleschi, che era davvero un eletto ingegno, rifiutò il premio nel concorso delle porte di San Giovanni, dichiarando il lavoro del Ghiberti migliore del suo; ed è a questo fatto che oggi dobbiamo la soddisfazione di vedere questo tesoro artistico nel centro della nostra città.

L' opera che si presenta nuova e individuale, riesce incompresa e problematica, e non solo incapace di produrre fanatismo, ma riesce appena tollerata dalle persone competenti, se vi sono in essa dei pregi tecnici di mestiere.

L' opera a tutti intelligibile, è l' opera dell' esito felice, è l' opera dell' uomo celebre, è l' opera mediocre che, oltre la comune approvazione, riceve un buon viso e buona accoglienza e che passa senza lasciare nessuna impressione di se. Vi sarà le tante volte accaduto di aver letto un libro che vi sarà piaciuto, o di aver visitato lo studio di un artista che avrete lodato; ma che vi sarete trovato ad aver naturalmente dimenticato sì l'uno che l'altro pochi momenti dopo. Come pure vi sarà avvenuto d' esser rimasto impressionato da una lettura che non avrete saputo definire, o da un' opera d' arte che non avrete potuto lodare, ma che sì l' una che l'altra vi avranno fatto pensare. Avrete anche finito con disapprovare, con dire: — Dio mi liberi dal pensare come quello scrittore, e da metter mio figlio nello studio di simile artista. — Ma in seguito vi sarà venuto fatto di riportarvi col pensiero agli autori delle opere che vi hanno fatto impressione, dei quali v' interesserete vostro malgrado. Questa è l' opera che cammina contro la corrente, a cui non si fa mai buona accoglienza e sulla quale si scaglia l'anatema, quando non si condanna l'autore all' esilio, alla carcere o al patibolo — come toccò a Galileo per aver detto quella grande verità.

Questa è l' opera del progresso, l' opera dell' uomo d' ingegno che ha la forza di produrre grande impressione, ma che viene disapprovata perchè non corrispondente alle idee che informano la società in mezzo alla quale venne lanciata. Ed eccone una prova negli ingegni reietti di Leopardi, di Proudhon e di tanti mai altri, che sarebbe qui inutile il ricordare. Leopardi è stato tollerato dai dotti, stimato all' estero, ripudiato e reietto all' epoca sua dalla società in mezzo alla quale egli visse, e pochi son quelli anch' oggi che sanno

che è esistito, meno quelli che lo accettano, e rarissimi poi quelli convinti dell' altezza del suo ingegno. A Proudhou avvenne lo stesso.

Ed è precisamente questo resultato ciò che costituisce la grandezza di questi due ingegni.

Quanto più un ingegno è distinto, netto e individuale, tanto più si racchiude in se stesso colle proprie convinzioni e colla stima di pochi uomini serii chiamati dalla natura a precedere l'avvenire. Tanto più, dico, un ingegno è netto e distinto, tanto meno gli si accorda la parola *celebre*. Infatti come faresti a dire il *celebre* Leopardi, il *celebre* Proudhon? mentre questa parola torna tanto bene ai ciarlatani, alla gente di teatro e agli ingegni mediocri: il *celebre* Bennati, la *celebre* Ristori, il *celebre* Duprè, il *celebre* Bosco, il *celebre* Fedi, il *celebre* Aleardi, la *celebre* Miss' Ella, il *celebre* Meissonnier ecc. — In seguito poi con un esame critico sulle celebrità contemporanee mi studierò di provare con esempi parziali la verità di queste parole, e sarei troppo fortunato se riuscissi a provare cosa costa l' uomo celebre alle stesse masse che lo hanno creato e come esse scontino questa balorda creazione.

La società si divide in due masse: maggioranza e minoranza.

Appartiene alla maggioranza tutto ciò che si chiama ordinario e comune; come l'intelligenza comune, il vizio comune, la virtù comune, l'ingegno comune; e non è che in forza di tutto ciò che questa grande massa si trova sempre d'accordo nell'organizzare, nell'eleggere, nel deliberare ecc.; e così collegata procede sempre in lungo con pace ed armonia fintantochè lo *straordinario* non interviene a mettere in disordine tutto il suo operato, il frutto delle sue fatiche.

Se, come abbiamo detto, l'elezione, l'inalzamento a gradi appartiene a questa massa, ne risulta dunque, e chiaro come l'acqua, che ciò che essa inalza è comune e mediocre. Se il *comune*, l'*ordinario* e lo *stazionario* appartengono e caratterizzano la maggioranza, il *grande*, l'*originale*, lo *straordinario* e il *progresso* appartengono, informano e siedono nella minoranza. Questa è la società dei *pochi* e mal d'accordo, senza capo e senza coda, e che vive sempre in guerra civile in forza delle sue qualità, quali sono il sentimento della propria dignità, l'orgoglio individuale e lo spirito indipendente; l'altra procede in pace e in buono accordo per l' assoluta mancanza di

queste qualità; la prima lavora instancabilmente per la ricerca del meglio e l'impianto di nuove cose, l'altra non impianta mai nè demolisce, ma conserva e copia. E per provare quanto ciò sia vero citerò un esempio che verrà corroborato nei futuri numeri con altri esempi di non minore importanza.

La Banca Nazionale dell'architetto Cipolla è l'opera che più d'ogni altra esprime e rappresenta il tipo dell'ingegno mediocre; essa non ha niente in sè nè di originale nè di nuovo; essa non ha altro merito che di conservare un vecchio stile riflettendolo e in conseguenza copiandolo come il Cipolla ha fatto in quella sua grande mole. — Chi sa quanti mai sudori gli è costato un simile lavoro! ed io dopo questi sudori l'avrei lasciato riposare senza più affidargli missioni faticose. Un uomo dopo un lavoro tale, deve sentirsi stanco e va lasciato riposare; ed anzi credo che se il Cipolla ha male adempiuto la sua missione a Vienna, ciò deve attribuirsi a una forte stanchezza che lo rendeva sfatto e finito: ed ecco già come si sconta una reputazione inventata. Dopo tutto questo, il Cipolla è uno dei cucchi del Governo, ficcato dappertutto; è una creatura della maggiorità. Ciò si spiega facilmente: il Governo mediocre, la maggiorità mediocre, ed il Cipolla parlandogli nel loro linguaggio è approvato e applaudito. E così, come lui, tutti gli altri che formano la schiera dei più o meno *celebri*, verso i quali non abbiamo nessun livore, poichè se non fosse per una questione di principio, gli lasceremmo godere in pace i benefizi, i privilegi e i favori che gli accorda la loro reputazione, persuasi ormai, come siamo, che celebrità è mediocrità, e ciò che giunge alla voga popolare, infimo.

Adriano Cecioni.

6 ottobre 1873.

IV.

Gli uomini celebri

MEISSONIER

Eccolo il nome di un celebre puro sangue, eccolo il Capobanda dei celebri moderni nella gerarchia artistica, ecco l'uomo del successo, il nome popolare, il nome giunto al fanatismo, il gran nome lodato, arcilodato, incensato, strombettato, premiato, decorato, ecc. Eccolo il celebre pittore, creduto per tanto tempo infallibile, completo e e senza errori, eccolo davvero ed eccone anche le triste conseguenze.

È vero che oggi questo artista è in decadenza e lo è anche per gli stessi fanatici che, un anno indietro, non tolleravano che si nominasse senza ammirazione e che avrebbero condannato alla galera chi avesse osato solamente mettere in discussione il suo merito. Pur tuttavia, l'essersi assunto l'incarico di dire e di provare che questo pittore non è che un ingegno mediocre, una transazione artistica, un produttore nauseante e un artista corruttore, sarà per molti lanciar delle bestemmie sopra un nome venerato e non dei giudizi ponderati e basati sulla equità.

Lo sappiamo, i fanatici non tollerano che si attacchino gl'idoli del loro fanatismo, come i bigotti non permettono che si bestemmi il sacro nome di Gesù e che si nomini il nome di Dio invano; ma i fanatici, lo abbiamo già detto, sono gli ottusi, gli adoratori dei loro idoli, i servitori dei loro padroni — e di loro non ci curiamo.

Quelli che discutono, coloro che non credono ai miracoli e che sono convinti che un uomo non è mai più di un uomo, e che il più gran titolo che si possa accordargli è quello d'uomo, sono le persone alle quali ci dirigiamo; nè finiremo mai di deplorare l'indecoroso uso e le tristi conseguenze delle pompose frasi dei letterati di mestiere che, compresi di una vigliacca riverenza verso le celebrità, hanno inghirlandato la parola uomo degli ampollosi titoli di *Sommo*, *Eccelso*, *Divino*, *Immortale*, *Sovrumano*, ec., falsando così la loro legittima condizione di fronte alla natura e alla società, ed obbligando le masse a un abietto rispetto verso di loro.

Noi, al contrario, convinti che più che si raffina in semplicità più si ravvicina allo stile e ordine delle cose in natura, chiamiamo l'uomo uomo anche quando piglia l'aspetto miracoloso per attitudini particolari e indicatissime, per quanto ciò non impedisca ne impedirà mai ai falsi monetari di mettere in giro delle monete false come le reputazioni in questione.

Ora, ritornando all'argomento, vedrete che non vi è niente di azzardato nel dichiarare che quest'uomo *celebre* non è nè più nè meno di una mediocrità puro sangue, in mediocrità prima categoria se volete, ma mediocrità.

Comincieremo con osservare che, nella sua qualità d'artista, manca delle condizioni generali dell'arte e che non possiede che delle attitudini speciali che costituiscono in lui un frammento, ossia una delle infinite diramazioni dell'arte.

Ecco quali sono le sue speciali attitudini. Far l'uomo in piccola proporzione, in quell'eterno costume e in quella solita espressione. La donna e il soprabito sono per lui cose impossibili, come il dipingere in grandi proporzioni. Ora senza far calcolo delle altre qualità di cui manca, ma solamente il non saper fare la donna, non ci dà forse il diritto di dire che anche nel suo modo speciale di far l'arte è artista a metà?

Il borghese che si diverte a guardare, dirà; a me non importa che sappia fare le donne e che dipinga in più grandi proporzioni; a me basta quello che fa, poichè lo fa tanto bene! Il quattrinaio fanatico sarà capace di diseredare un proprio figlio per comprare un suo quadro; ma tutto ciò che cosa prova? Del fanatismo e nulla più.

Se si considera un l'opera d'arte, non solamente per il successo che ha nel pubblico, ma per il valore intrinseco e reale che deve

avere in rapporto dell'arte per se stessa, credete voi che anche le migliori opere del Meissonnier reggano alla discussione? Niente affatto. Un'opera d'arte, in pittura, considerata dal punto di vista materiale, grande o piccola che sia, deve aver base per lo meno su questi tre elementi, cioè: disegno, chiaro-scuro e colorito.

Si sa essere il disegno la facoltà di esprimere con linee tutto ciò che la natura offre alla nostra vista; il chiaro-scuro, la distin zione e divisione fra la luce e l'ombra; il colorito, la proprietà che stabilisce la differenza di un oggetto dall'altro per mezzo del tono o colore.

Come disegno, il Meissonnier disegna bene; ma però sono troppi circoscritti i suoi limiti e rassomiglia molto al *croquis;* il suo tocco è brioso, ma è così suo malgrado, poichè non potrebbe essere mai un segno steso, largo, continuato e serio. Come chiaro-scuro è trito e spezzato, e come colorito vieto e povero; ma convengo che nel tutto insieme riesce di una fattura piacevole, graziosa, seducente e qualche volta forte nelle pose comiche delle sue figure. Dell'opera d'arte, considerata dal punto di vista morale, non c'è da parlarne per Meissonier, giacchè questo è un terreno troppo pieno di ciottoli per lui, un campo dove natura gli negò l'ingresso.

E per non dar luogo a malintesi, diremo fra parentesi alla plebaglia del professorame fra noi, che non s'illudano di far dell'arte morale, come credono, quando fanno una madonna o un martire per la chiesa cattolica, e si persuadino una volta per sempre che essi non fanno che un'arte sorda e pregiudicata. L'arte, considerata dal punto di vista morale, lo dicemmo in un altro articolo, è l'arte di programma, di opinioni e di convinzioni; è l'arte onesta, sincera che ha per soggetto il *vero*, e per scopo il *giusto*.

Il lato seducente della pittura di Messonnier, nel tempo che costituisce in lui una qualità, costituisce anche il suo principale difetto, poichè ciò che seduce trae nell'inganno e finisce poi col corrompere, come ha fatto questa pittura in Francia, e disgraziatamente anche un poco più in là, per essere entrata di moda come gli abiti ed i cappelli e subirne, nella stessa maniera, le fasi e i capricci.

Andate nella Chiesa del Carmine, guardate gli affreschi di Masaccio e dopo, se siete intesi un poco di ciò che sia veramente arte, riparlatemi. Andate anche nel museo di San Marco a vedere gli affreschi di B. Angelico, e poi sappiatemi dire le vostre impressioni.

Capisco che un banchiere non ci capirebbe nulla e finirebbe coll'annoiarsi, mentre si diverte e capisce la *pirouette* delle figurine del Meissonnier. E per le stesse ragioni anderebbe in broda di giuggiole ai versi dell' Aleardi:

> Vuoi tu meco venir nel grazïoso
> Mondo a sentirti mille volte il giorno
> Dir che sei bella?

e si addormenterebbe alla lettura dei versi Leopardiani:

> Era il mattino, e tra le chiuse imposte,
> Per lo balcone, insinuava il sole
> Nella mia cieca stanza il primo albore.

Ma, mi direte: quelli artisti là, possedevano tutte le qualità che formano e costituiscono il completo dell'arte? Relativamente ai loro tempi, le possedevano tutte; ma, quello che più importa, possedevano le principali; quelle che non passano, che non cambiano mai e per le quali, anche ai tempi in cui siamo, quegli artisti risplendono, ci ritemprano e richiamano il nostro esagerato sapere ai primi elementi, in gran parte smarriti nell'ubriachezza dell' arte e nella moda.

Nell'analizzare le impressioni che provo sopra quegli artisti, dico a me stesso: perchè quest'arte, mancante di tutte le risorse che ha oggi l'arte moderna, m' interessa e mi fa pensare? Perchè quest' arte, nuda di ogni corredo e priva d'ogni prestigio apparente, mi fa tanta impressione? Eppure io appartengo all'epoca presente e son fra quelli i cui studi son tutti rivolti a nuove esplorazioni, affine di rendere sempre più vasto il campo delle ricerche. Come avviene dunque che la pittura del Meissonnier, piena e zeppa di tante cose, mi ha lasciato sempre freddo, non solamente ora, ma anche ai tempi della sua maggior voga? Allora l'aggressione di una cifra nuova mi teneva perplesso e, nonostante ch'io m'imponessi di trovarci, se non tutte, almeno parte di quelle bellezze che tutti ci trovavano, rimanevo sempre indifferente e mi bastava la più semplice osservazione del mondo reale per dimenticare completamente quella pittura.

S'io non avesse avuto coscienza delle mie convinzioni in arte, avrei dissimulato le mie impressioni su quegli ingenui antichi, per tema di non parere arretrato in idee, ed avrei ostentato il mio entusiasmo pel Meissonnier nell'illusione di parer moderno. Ma dal-

l' importanza che ho data alle proprie impressioni, ecco che cosa ne è venuto a resultare.

È noto ormai che l'arte, che oggi va ad avere uno svolgimento serio e che cammina dritto dritto al suo scopo, è il realismo, il campo più largo, più vasto e più giusto che sia stato mai praticato da quelle creature che la natura costruisce apposta per l'arte; quindi, intimamente convinto che di fronte a questi principii bisogna procedere con insistenza senza dar luogo alla più piccola transazione, non mi lascio imporre nè sedurre dalla maliziosa apparenza di un'opera, prima di averla sottoposta all'attrito della discussione e dell'analisi, ed ho riscontrato di non rimanere fortemente impressionato se non quando è manifesto che l'artista non ha avuta altra preoccupazione, eccettuato quella di esser vero e giusto.

Il vero nel posto del convenzionale, il giusto nel posto del bello, ecco in che si riassume tutta la teoria del realismo.

Gli antichi ricordati, hanno mostrato molta forza da questo lato, e non è che per questo che oggi si sostengono; e vi serva di esempio quando dite: *Che bella testa!* sopra una testa di bruttissima fisonomia. Perchè? Perchè quella testa è bella artisticamente. E questo non vi prova la potenza dell'arte reale che vi fa chiamare bella la fisonomia di un mostro?

Fra gli affreschi di B. Angelico nelle celle di San Marco, esiste una *Madonna* che, con le mani sul viso, piange disperatamente ai piedi del suo figliuolo Crocifisso. Ebbene difaccia a questa Madonna io confesso di aver provata la più forte impressione che si possa provare sopra un' opera d' arte, mentre poi difaccia alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello sono rimasto sempre freddo come un marmo.

Questo è il vero caso: nella *Madonna della Seggiola* esiste il convenzionale e il bello; in quella di B. Angelico il vero e il giusto.

Beato Angelico per fare la Madonna si preoccupò della madre tal quale è in natura e, penetrandosi ingenuamente nella vera situazione, fu vero e giusto; mentre Raffaello, preoccupato dalle teorie estetiche e dalla bellezza divina, dimenticò la madre, e non fece che una bellissima donna che, sapendo di esser tale, vi ficca in faccia uno sguardo malizioso.

Ora dopo questi esempi, ritornare al Meissonnier mi fa l'effetto di escire dal mondo reale e salire gli scalini del teatro. Ed è così

di fatto; le sue figurine son tutte estratte dalle scene, nessuna dal mondo reale. La natura, nel suo stato normale, sembra ripugnare al Meissonnier; un campo di grano, se non c' è un contadino in maschera, non ha per lui nessuna importanza.

E dire che molti credono che questo sia un pittore realista! Come sia nato questo equivoco, non saprei propriamente spiegarlo.

Quando si è detto il Meissonnier autore di un' arte da vignetta, e quest'arte l' illustrazione di un' epoca, una pittura comica per eccellenza, dove sono escluse le donne, perchè impossibili al suo talento, si è detto benissimo. Nessuno dei suoi lavori ci dimostra che l'artista si sia seriamente preoccupato di altra cosa, eccettuato l' espressione comica nelle figure. Fa egli forse un' arte che poggi su delle basi serie e proprie? Niente affatto. Qual' è il suo programma? Il lato comico; la sua preoccupazione? Il lato comico. Non parlo di opinioni e di convinzioni, perchè i suoi lavori ci dimostrano chiaramente che l'artista manca completamente di questi principii. Il lato comico è la cosa che gli riesce naturalmente per una attitudine speciale, e questo fa senza posa, rispondendo perfettamente all' esigenza del gusto francese, che si rivela nella comunissima espressione: *c' est amusant!* ed è a questo lato divertente che deve esclusivamente i suoi successi, per i quali è diventato orgoglioso dell' unica qualità che possiede e invidioso di quelle che gli mancano, dimostrando ciò apertamente, avversando come egli fa il pittore Courbet, e chiunque altro non rifletta almeno la sua pittura, che è, per moltissime ragioni, cugina carnale della *Imagerie d'Epinal.* Ecco il celebre che s' impone al borghese zuccone e che avversa chi lo discute e lo sbugiarda.

Dire che questo celebre non ha il coraggio di azzardare nessun' altra cosa, per timore di non compromettere il suo nome e non si accorge che, friggendo e rifriggendo quelle solite cose per le quali è salito in tanta reputazione, invece di sostenersi, si precipita! Povero celebre! Che logica sbagliata! Autore di un' arte divertente, pieno e gonfio dei suoi successi, non ha saputo pensare che il troppo stroppia, e mi si assicura ch' egli, per dimostrare il suo più grande entusiasmo sopra il lavoro di un altro, si esprime con dire: *Il n'y a que moi qui pourrait faire ça.*

È una vera disgrazia, per l' epoca presente, che da molti artisti, molti critici e molti giornali si tratti l'arte oggi con troppa confidenza. L'artista che crede che per far bene basti l'avere scosso i

pregiudizi accademici, tratta l'arte di sottogamba e finisce con naufragare nella depravazione dell'arte milanese. Un impiegato ministeriale, ambizioso di assumere un' importanza maggiore a quella che gli da la propria carica, si mette a chiacchierare e scrivere e s' intrude impudentemente e sfacciatamente fra gli artisti anche senza esserci chiamato. Un giornale, solo perchè ha questo titolo, si permette di stampare delle filze di corbellerie e pretende di farle passare per critiche artistiche. Ora dunque, sebbene si faccia con l'arte generalmente a confidenza da molti, non manca però quelli che la pigliano sul serio, e dimolto, e credono che essa abbia una missione da compiere in società ben più importante di quella di divertire.

Ora, come riassunto, diremo che abbiamo dichiarato questo pittore *mediocre*, perchè consideriamo come mediocre quell' ingegno, le cui produzioni dimostrano di non possedere che poche delle qualità che costituiscono l'arte o scienza a cui si riferiscono e la totale mancanza dei principii fondamentali su cui l'arte o scienza deve poggiarsi.

Lo abbiamo calcolato una *transazione artistica* perchè, se differisce dalle regole dell'arte delle Veneri e degli Adoni, che faceva il Console romano con il lenzuolo sulla spalla e il nudo Pirro con il cappello in capo; se si scosta infine, per meglio intendersi, da quella del Camuccini e del Benvenuti, non per questo l'arte vera si oppone e protesta; anzi parecchie fra le sue figurine stabiliscono dei punti di contatto che non si rendono manifesti a prima vista, a cagione del costume e della proporzione. Come non ha saputo fare un assoluto divorzio con l'arte delle Accademie, non ha neanche osato stringersi in intima parentela con quella del Realismo; ma, transando con l' una e l'altra, ha circoscritto i suoi limiti, mettendosi ad illustrare un' epoca, producendo delle masse di lavori tutti rassomiglianti fra loro e che, quando vi fate ad osservarli, vi divertite alla vista del primo, vi divertite meno alla vista del secondo, incominciate a stancarvi alla vista del terzo, e finite poi col nausearvi e sentirvi offesa la vista da quel brulichio di dettaglio, che non ha altro scopo che di essere minuzioso e pieno di *coquetterie ;* la cui seducente apparenza ha finito con esercitare in Francia e altrove l' influenza di cui eccone gli effetti.

Quelli in Francia, principiando dagli Zamacois, Detaille e giù giù, che poterono ottenere la grazia di andare a scuola da lui e di

firmarsi suoi *élèves*, giunsero anch' essi ad una certa reputazione entrando di moda, con dei quadri che non sono altro che dei campionari di tappezzeria; oltre dei quali si è veduto la corsa sfrenata di quel popolo d'artisti che, trovato il mezzo d'imparare un'arte di facile successo e pronto guadagno, si buttarono sconsigliatamente a farne l'imitazione, riempiendo dappertutto dei loro gestrosi quadri e leziosaggini d'ogni genere, che hanno ridotto quest'arte a non esser più tollerata, precipitandola fra le cose passate; ciò che non sarebbe tanto facilmente e così presto avvenuto, se quell'arte, invece d'invaghire con un linguaggio scherzevole e grazioso, di una dicitura divertente ma troppo alla comune portata, avesse fatto pensare, parlando un poco più sul serio ed obbligando gli scimmiotti a studiare, piuttostochè a riempire di copie i quartieri della goffa borghesia.

Dopo tutto questo e fatta astrazione da tutto ciò, non posso certo negare il lato buono, nel senso materiale artistico, di quella pittura; ma i suoi successi mi danno ragione quando dico che il giudizio e, gusto volgare può arrivare fino al buono, ma al di là del buono c'è il meglio, l'ottimo e lo squisito, dove per la comune intelligenza non esiste che buio.

25 ottobre 1873

ADRIANO CECIONI.

Osservazioni del Periodico " FANFULLA „ sull'articolo di Adriano Cecioni, illustrante Meissonnier

. . . .
. . . .

Una parola, l'ultima, al *Giornale Artistico* di Firenze. Non è per desiderio di polemica; io non la faccio che con chi sa la grammatica e può discutere di politica, d'arte o di letteratura con quella pacatezza che è consigliata dalle più elementari regole della... diciamo della cortesia.

Gli è solamente per chiarire il concetto che esposi l'altro giorno, e che il *Giornale Artistico* si diverte a mutare in altro.

*
* *

Ho detto che l'arte è in progresso; ho detto che a Firenze ed altrove cascano, se Dio vuole, gli ultimi puntelli dell'Accademia; che i giovani artisti studiano coscenziosamente, assiduamente.

Che da questi studi è da ripromettersi una interpretazione più fedele della natura, un'arte più larga, più sincera, più consentanea alle tradizioni *veramente* gloriose dell'arte italiana.

Ho detto che accompagnavo de' miei voti, dei miei auguri gli sforzi dei giovani artisti....

Ed ho aggiunto finalmente che credevo nella vittoria definitiva de' loro principî, purchè non vi fosse chi li compromettesse innanzi al pubblico con le esagerazioni e le intemperanze.

*
* *

I *pascià* del *Giornale Artistico* sorrideranno di compiassione al solo sentirmi nominare il pubblico...

— Il pubblico? puaah! È quanto dire l'*amatore*, il *bourgeois,* il *philistin*, ecc., ecc.

Tutte belle frasi.

Far la corte al pubblico, seguirlo nella corruzione del gusto, adularlo, accarezzarlo, è una vigliaccheria: ma è altresì un'utopia bella e buona il pretendere che certi principî d'arte trionfino, senza che il pubblico vi partecipi.

Il pubblico italiano è ancora per la più gran parte devoto, in materia d'arti plastiche, ai vecchi principî: capisco che si voglia dimostrargli l'erroneità di quelli, ma non credo che vi si arriverà, se cominciamo dallo sgomentarlo alla bella prima.

La libertà ha un nemico peggiore dell'assolutismo, la Comune,

Ora i redattori (vorrei dire gli *scrittori*, ma non posso) del *Giornale Artistico,* pare non abbiano che un intendimento solo: quello di screditare i principî che vogliono difendere.

*
* *

È per questo che io li ho combattuti, per questo li combatterò; perchè mi preme difendere l'arte loro contro loro stessi.

Per scrivere manca loro *almeno* una cosa, lo ripeto, la temperanza.

L'ultimo numero del *Giornale Artistico* ha, per esempio, un articolo su Meissonnier.

Pieno di cose savie, di osservazioni giuste, di verità sacrosante... Ma l'esagerazione ha da far capolino anche lì, e per dimostrare che i quadri di Meissonnier non sono l'ultima espressione della pittura, bisogna trattar l'autore del *Giuocatore di scacchi* e della *Ritirata di Russia*, come si tratterebbe un imbianchino che si permettesse di correggere Masaccio o il Mantegna.

Eppure *tutti* gli artisti, dei quali il *Giornale Artistico* propugna i principî, hanno imparato qualcosa da Meissonnier.

*
* *

Noto una frase del *Giornale Artistico* e finisco.

Egli (1) rimprovera al *Meissonnier* di far sempre l'uomo in *piccola proporzione* e sempre col *solito costume*.

Non si accorgono i liberaloni del *Giornale Artistico* che vanno a una nuova specie di tirannia e di pedanteria?

Da quando in qua il merito di un pittore si è giudicato dalle dimensioni delle figure dei suoi quadri?

A questo patto il Vasari sarebbe più grande di Rembrandt, e il general Fanti del professor Pio Fedi sarebbe artisticamente più bello di certe figurine in plastica che i redattori del *Giornale Artistico* devono aver vedute di certo nello studio del signor Adriano Cecioni.

E quanto al costume, se il signor Meissonnier che *sente* i costumi dell' *Impero*, del tempo di Luigi XV e della Reggenza, non *sente* il soprabito, il *frac* e il *paletot*, che ci si può fare?

*
* *

La scuola nuova ha chiesto sempre che si lasciasse a ognuno la facoltà di fare ciò che meglio gli piaceva, e verso cui più si sentiva attratto dalle attitudini naturali.

I redattori del *Giornale Artistico* vogliono mutare questo programma?

Se vogliono questo, lo dicano francamente. Ma pensino, lo ripeto, che essi iniziano una tirannia e una pedanteria peggiori e più terribili di quelle che si sono tanto affaticati a distruggere.

E ho finito.

8 Novembre 1873.

IO FANFULLA.

(1) Rileggendo ciò che l'autore di questo articolo ha detto circa la grammatica, a molti parrà che se ne sia scordato quì, scrivendo *egli* per *esso* nel riferirsi ad un giornale e non a una persona. Del resto è nota la frequente scorrettezza, specialmente nella punteggiatura, dei giornali; e infatti è stata da noi corretta, ove era indispensabile, tanto negli articoli del Cecioni, quanto in questo del *Fanfulla*.

Risposta di Adriano Cecioni al " FANFULLA „

Caro Fanfulla,

Se rispondo con due parole alla tua ultima in data dell'8 dello spirante mese, ti prego credere che neanch'io ho desiderio di polemica e che la polemica non la faccio che con chi s'intende d'arte. Gli è per spiegarti meglio quello che non hai ben capito relativamente al Meissonnier.

Io credo di esser sempre calmo e pacato nell'esprimere le mie opinioni; e se ti faccio un impressione differente, gli è perchè in tempi in cui la menzogna è giunta fino al punto di costituire il raffinamento della educazione moderna, la verità bisogna che riesca brutale, urtante e violenta; in tempi in cui l'esser bugiardo e falso vuol dire essere finamente educato, il semplice e il giusto bisogna che apparisca insignificante e duro. In Francia, l'uomo che dice la verità si chiama *trop nature;* in Italia, la verità suona violenza e qualche volta insolenza.

Dal momento che la società in cui viviamo ha sostituito la via indiretta alla diritta, è segno che quella gli è venuta a noia o era stata smarrita; ed è naturale che chi ne riapre le tracce e si ostina a camminarci per evitare equivoci e complicanze, sia riguardato come un trasgressore ed i suoi sforzi una tirannia. Io dico la verità perchè il dirla, prima di tutto è logico e onesto; poi, perchè sebbene riesca quasi sempre cruda e qualche volta trista, pure il dirla è sempre un tornaconto per chi la dice e per chi se la sente dire.

Dunque, caro *Fanfulla*, se vuoi combattermi adattati a questo sistema; nota pure, se vuoi, tutti gli errori grammaticali che a me non importa; ed anzi ti dirò ch'io tengo moltissimo a distinguermi in questo difetto, perchè ormai ho troppo visto e constatato che là dove esiste grammatica esiste cretinismo, e che il povero Giusti aveva gran ragione a dire :

Peggio d'un utile
Libro stampato,

e più ragione che mai quando diceva:

> O chiarissimo ciuco,
> O cranio parassito
> All' erudita greppia incarognito.

Circa alle osservazioni che feci sulla piccola proporzione della pittura di Meissonnier, io mi spiegai chiaro, e tu, permettimi di dirlo, fai vedere di non aver capito nulla. Io dissi, dunque, che il Meissonnier fa sempre tutto in piccola proporzione e fa così suo malgrado, per esserci vincolato dalle sue attitudini particolari; non dissi, nè dirò mai, che il far più grande costituisca un merito maggiore, ma sostenni e sostengo, che l'artista deve avere la facoltà di poter fare il piccolo come il grande, per potere adattare la proporzione alla scelta del soggetto. Mi permetterai d'insegnarti, caro *Fanfulla*, che la proporzione nell'arte non può essere determinata a capriccio dall'artista, ma che dipende unicamente dalla scelta del soggetto. Per esempio, se nel quadro del *Giuocatore di scacchi* la proporzione è indovinata, in quello della *Ritirata di Russia* è totalmente sbagliata; e se non si rendesse palese come quelle piccole figurine sono, per Meissonnier, rime obbligate, si direbbe che l'artista ha dato luogo ad una transazione sulla proporzione, contemplando le pareti delle *mignonnes pièces* dei quartieri parigini.

Non è la piccola proporzione, dunque, ch'io rimprovero al Meissonnier; è l'averne abusato, battendo e ribattendo tutto nella stessa nota; è l'averla male applicata, pretendendo di chiudere un gigante in una scatola da gioie; è l'avergli fatto pigliare infine quel puzzo di rifritto, che si fa sentire e dà noia anche a chi ha il naso turato.

Ora spero che avrai capito e ti accorgerai del tuo malinteso e dell'abbaglio preso quando dici:

A questo patto il Vasari sarebbe più grande di Rembrandt, e il general Fanti del prof. Pio Fedi sarebbe artisticamente più bello di certe figurine in plastica che i redattori del Giornale Artistico *devono aver veduto dicerto nello studio del signor Adriano Cecioni.*

È verissimo che quasi tutti gli artisti di cui io propugno i principî, hanno imparato qualcosa dal Meissonnier, e sai tu che cosa hanno imparato? Hanno imparato, prima di tutto, a conoscere i torti dell'entusiasmo e gli errori in cui cade; hanno imparato a vedere

e toccare col dito quello che nell'arte porta alla decadenza; hanno imparato a capire quanto sia assurdo il porgere facile orecchio alle trombe della fama, ed hanno imparato, infine, a provare fino a qual punto di disgusto, di stanchezza e di nausea si possa giungere anche con l'arte medesima.

Dopo tutto questo, io lodo ed ammiro l' interesse che prendi alle questioni dell'arte; ma permettimi di osservarti che se, invece di dar subito retta alla vanità che ti fa credere di esserne troppo inteso, tu ti consigliassi prima un pochino col buon senso, tu vedresti e diresti fra te: ma parlando d'arte senza essere artista c' è da incorrere negli stessi pericoli di chi pretende camminare al buio in un locale sconosciuto e pieno di mobili: ne convieni? Converrai anche che, come tu pretendi parlar d'arte senza essere artista, per le stesse ragioni io potrei parlare di letteratura senza essere letterato, e per le stessissime ragioni un vecchio sdentato potrebbe pretendere di rodere un osso e uno zoppo sfidare a corsa un cavallo arabo; ti torna? I miei collaboratori non essendo letterati, non pretendono di fare gli scrittori, nè si potrebbero chiamare con questo titolo senza adularli, come tu non essendo artista non puoi pretendere di farla da giudice nell'arte, nè si potrebbe chiamarti con questo nome senza adularti; ne convieni?

Fattene dunque una ragione, seguita pure ad intervenire nelle mie discussioni, se ciò ti fa piacere; ma avanti d'inoltrarti nella questione tecnica pensaci bene, e se ti limiterai a parlarne fino a quel punto che è competente alla tua qualità di *dilettante critico*, te ne troverai molto bene.

Addio per ora.

26 novembre 1873. ADRIANO CECIONI

II. — DUPRÈ

Dicemmo nel nostro primo articolo:

Ciò che può considerarsi come una vera piaga sociale, è l'uomo celebre! Oggi le considerazioni fatte sul soggetto che teniamo fra mano ci portano a ripeterlo, ci confermano maggiormente nell'idea e ci forniscono i mezzi per cominciare a dargli il suo sviluppo.

Esser celebri vuol dire esser mediocri. Questa frase, presa isolatamente, giunse agli orecchi di molti come una vera bestemmia, agli stessi orecchi di quelli che oggi la ripetono spietatamente sulla persona di Giovanni Duprè per il suo monumento a Cavour. Noi, che abbiamo considerato sempre quest'uomo per quello che vale e nulla più, non siamo punto meravigliati dell'esito di questo suo ultimo lavoro; il pubblico, che si attendeva ed esigeva da lui quello che egli non ha mai promesso di fare, grida e sbraita a gola aperta, in un modo sguaiato, perchè egli non ha mantenute le promesse che non ha mai date. Ecco un fatto che prova quanto sia dannosa l'intemperanza dell'elogio e le conseguenze del fanatismo. Se si sapesse profittare delle lezioni che ci dà l'esperienza, si vedrebbe che, avanti di cingere un capo umano di corona d'alloro, bisognerebbe pensarci due volte e porgere anche un tanterellino l'orecchio a coloro che, giudici competenti in cognizione di causa, hanno il coraggio d'intervenire, framezzo ai frenetici applausi, a raccomandare un adagio, ad avvertire a tempo dell'errore in cui si sta per cadere, con la semplice eloquenza dei savissimi proverbi: — Pensaci pria, per non pentirti dopo — perchè: non è tutt'oro quello che riluce.

Ma dire ad un individuo a due terzi ubriaco, smetti di bere, è tempo perso; c'è da essere maltrattati senza ottener nulla. Egli seguiterà a bere e, bevi oggi, bevi domani, finirà poi col ricorrere dal medico quando non ci sarà più tempo e sarà obbligato a scontare con incomodi e privazioni le conseguenze dell'intemperanza. Allora, accidenti al vino! Come se il vino si fosse introdotto in corpo da sè; così oggi son tutti furiosi contro il Duprè, come se egli non fosse stato conosciuto prima.

Il pubblico si crea gl'idoli, e poi pretende che gli facciano i miracoli; i miracoli nessun uomo gli può fare, e tanto meno poi Gio-

vanni Duprè. I miracoli gli faceva Cristo; ma siccome l'arte di farli si vede che appartiene all'impostura e non all'ingegno, anche Cristo è passato, mentre non è passata la scultura dei bassorilievi del Partenone e del torso di Fidia.

L'esito di questo monumento è un fatto che mi porge argomento per dimostrare *come si scontino le celebrità dalle stesse masse che le hanno create.*

Giovanni Duprè, da povero ed oscuro operaio intagliatore, diventò, col mezzo della scultura, ricco di fama e di denari. Il fanatismo gli fruttò la fama, la fama gli fruttò il favore, i privilegi e la ricchezza. Oggi il pubblico, ravveduto dell'errore, gli ritoglie la fama, ma non può ritogliergli i privilegi e la ricchezza. Ecco il punto serio, ecco la cancrena della piaga; e se sia vera cancrena o no, lo vedremo fra poco.

Intanto per quelli che non sanno farsi ancora una ragione e che dicono: « Pare impossibile che l'autore dell'*Abele* abbia potuto cadere tanto in basso », osserveremo e dimostreremo come l'*Abele* non sia nè superiore nè inferiore al *Cavour;* come in ambedue questi lavori esista il lato mancato e sbagliato nello stesso modo, come essi abbondino infine degli stessi difetti e degli stessi errori. L'assoluta deficienza di raziocinio ha liberato lo scultore dal rimprovero di non essersi confermato fra un'opera e l'altra; ed hanno grandissimo torto quelli che gli gridano ora la croce addosso, e più ancora quelli che lo umiliarono al pranzo a Torino non facendogli il brindisi, perchè con la statua di *Abele* egli non ha mai dato il diritto a nessuno di attendere un *Cavour* superiore a quello che ha fatto. La colpa è vostra, questa lezione l'avete meritata, e solo mi attrista di non poter dire: speriamo che sia l'ultima.

Lo scultore Giovanni Duprè diventò *celebre* con la statua d'*Abele*. Ognuno ne conosce il successo, ognuno sa fino a qual punto di stolto fanatismo si giungesse per quel lavoro. Capisco anch'io che questa statua, di un modellato in gran parte buono, sorgendo in mezzo alla roba che facevano il Santarelli, il Fedi, il Costoli, il Cambi, dovesse riescire di facile successo; ma questa però non fu la causa del suo fanatismo.

Perchè dunque ha fanatizzato?

Perchè è piaciuto.

Perchè è piaciuto facendo la statua di un morto?

Perchè non ha fatto un morto, mentre egli pretese rappresentare in quella statua *Abele* morto.

Andiamo avanti.

Come fece per esprimere il concetto? Copiando un modello sdraiato e facendo un morto che non è cadavere. Se egli, invece di fare un bel giovinottone fresco come un uovo fatto d'allora e intatto come un oggetto conservato sotto una campana di cristallo, se avesse fatto un individuo diventato cadavere a furia di legnate, se avesse trattato la morte e l'agonia come fece il Grita con quel suo buonissimo gruppo, la statua avrebbe prodotto orrore e ribrezzo; in conseguenza non sarebbe piaciuta, perchè non ho mai sentito dire che tali cose piacciano. La parola *morte* fa trista impressione, e la vista di un morto fa paura ai ragazzi e alle donne ed orrore agli uomini; e se la statua avesse prodotta questa legittima sensazione, avrebbe provocata la comune disapprovazione insieme ai più acerbi rimproveri per la scelta del soggetto, e Duprè, invece di entrare di scoppio nella falange dei *celebri*, sarebbe rimasto nel numero degli ingegni *reietti*.

E siamo sempre lì; sarebbe stato *reietto* ed avrebbe ottenuta la stima parziale dei pochi, se avesse concepita e presentata l'opera con quei caratteri che sono in completa opposizione col modo di vedere e di pensare dei molti; per piacere ai quali bastava che l'opera avesse quel linguaggio comune che non gli manca, che si esprimesse come si esprime. Ognuno capisce facilmente quel concetto, poichè ogni mente avrebbe saputo concepire un *Abele* così, eccettuato il riposo accademico della gamba destra sulla sinistra. Un'opera ragionata, fa ragionare e discutere, mentre la massa del pubblico non vuol mai nè discutere nè ragionare; esige che la cosa gli piaccia, e qualunque essa sia, e quando giunge a piacergli, non la ragiona nè la discute; l'accetta a occhi chiusi, nè permette che altrui vi discuta sopra. Il volgo, contento di vedere quel giovinottone per terra, tutto nudo, senza difetti e di una struttura fisica da farne un bel carabiniere, prova piacere a guardarlo; e fortuna che nulla riesce a sturbargli la piacevole ammirazione di quelle nudità, nulla; e neanche la conoscenza della stessa storia sacra è capace di smuovergli un sentimento di pietà per la misera condizione in cui lo ridusse il fratello.

Del resto, se qualche buon credulone vedendolo sdraiato lo credesse morto davvero, si disilluda e stia pur tranquillo che, se non

ci fosse di mezzo il bronzo, quell'*Abele* lì si rizzerebbe e sarebbe capace di ammazzare *Caino* con un diluvio di cazzotti.

Bastava leggere semplicemente la Bibbia per capire che *Abele* doveva essere un giovinetto, più che un giovinotto, di un carattere docile e mansueto. La sua qualità di pastore e di prediletto del Signore ci offrono modo ed anzi ci obbligano a dargli questa interpretazione; d'altronde l'antagonismo dei due fratelli non si può spiegare altrimenti che come una completa differenza di carattere fisico e morale. Questo a parte. — In che cosa si distingue il tipo primitivo della razza umana? dove sono le forme che caratterizzano questo tipo appartenente alle regioni dell'Asia? Dal momento che in Firenze stessa, ai nostri tempi, nonostante l'incrociamento delle razze, la comunanza degli usi e costumi, si riconosce un ebreo da un cristiano, un napoletano da un piemontese, per non dire un italiano da un inglese, immaginiamoci cosa doveva essere questo tipo in una delle prime creature. Dal momento, ripeto, che noi oggi, qui nel nostro paese, si nota questa differenza, non solamente nelle forme fisiche, ma anche nella voce e nel modo di gestire, dopo tanti mai secoli che questa nostra razza è venuta al mondo, domando io come non dovesse esser palese in un individuo appartenente a regioni così lontane e quando la medesima razza incominciava a formarsi? Dal momento infine che nè i secoli, nè lo stesso clima, nè la stessa educazione, nè gli stessi usi e costumi hanno potuto distruggere questa differenza, perchè l'ha distrutta e falsata completamente lui in quel lavoro, precisamente quando l'arte l'obbligava a non transigere su questo punto e a rendere tutto colla massima evidenza? Povero uomo! Egli potrebbe scusarsi con dire: « io non ci ho nessuna colpa, perchè nessuna di codeste cose mi è passata per la mente, » e quand'anche aggiungesse che cominciò questa statua per farne un *Adone*, che poi ribattezzò *Abele* per scrupoli religiosi, nulla varrebbe a scusarlo; come *Adone* sarebbe stato triviale, e come *Abele* erano indispensabili i notati particolari perchè requisiti voluti da quel lavoro per lo sviluppo del concetto; e non solo dovevano essere immancabili in quel lavoro, ma dovevano formarne la base, ed ogni par d'occhi dovevan saper ritrovarceli a prima vista.

Ciò ammesso, converrete che questa parte che riguardava il lato più intimo dell'arte, era la più importante. O ditemi ora di queste giustissime esigenze, quante ne sono rimaste soddisfatte? Per quanto

possiate essere amici dello scultore e devoti alla sua reputazione siete costretti a dire: nessuna.

Là non solo manca la persona d'*Abele*, ma è tradito anche il tipo generico primitivo; se questo nome nella Bibbia ha il significato di *Vanità*, in quella statua significa *accademia;* in marmo o in bronzo ha avuto questo battesimo, ma in carne e in ossa si potrebbe chiamare *Tria*, *Brina*, (1) o qualunque altro modello dell'Accademia.

L'artista, se voleva intitolare quella statua *Abele*, dove varappresentarne esclusivamente il tipo, senza dar luogo a confusioni, formandosene tutti i criteri necessari sopra la Bibbia. In natura non esiste un solo tipo che sia uguale ad un altro. Dal punto di vista del carattere, ogni individuo, tanto dal lato fisico che morale, ha tutto in proprio, cominciando dalla cima dei capelli fino alla punta dei piedi, e ciò si osserva anche quando si dice comunemente: pare impossibile che fra tanti milioni di nasi non ce ne sia uno solo uguale ad un altro. Il portamento, la voce, il gesto, il riso, il pianto, tutto, fino al più piccolo dettaglio, differisce da un individuo all'altro; tutto è particolarmente distinto in ogni individuo; e tanto ciò è vero che se prendete due cappelli fatti dallo stesso cappellaio ed ugualissimi per forma e per colore, messi in capo a due individui piglieranno subito un aspetto differente, e ciò dal modo di metterseli in capo e di portarli. Perchè quando sentite suonare il campanello dite: ecco il babbo, il fratello o l'amico secondo la persona che vi è stata annunziata dal campanello stesso? e se la scampanellata vi giunge sconosciuta, dite: guarda chi è?

Tutto questo si distingue e si compie esattamente nella vita comune. Immaginiamoci ora quali obblighi incomba all'arte, destinata a rendere tutte queste distinzioni con una particolare osservazione e con la più sottile interpetrazione. Pare a voi che l'arte dell'*Abele*, come di tutte le altre opere dello stesso autore, sia informata di questo principio? Neanche per ombra.

Questa logica, questa parte analitica dell'arte è ciò che il pubblico non sa mai vedere nè capire, e che non può per conseguenza apprezzare. Quando, nella questione del ritratto, si esige che sia falsato fisonomia ed espressione, non solo da quelli che lo fanno,

(1) *Tria* e *Brina,* erano due modelli dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

ma anche da quelli che non ci hanno nessuno interesse, come si può pretendere che questa gente possa apprezzare il giusto e il vero in quelle opere che non si possono paragonare neanche all'originale? Al ritrattista che aspiri alla *celebrità*, incombe l'obbligo di abbellire e ringiovanire le fisonosomie, e questo classifica il ritrattista celebre come un *cretino* dell'arte.

Con ciò si vede chiaro che non c'è da illudersi, che non si può pretendere da queste masse l'apprezzazione di quelle cose che partono e resultano da un ragionamento, che sono il frutto di lunghi e profondi studi. Queste classi, come vogliono abbellito il ritratto, vogliono tutto abbellito. La catastrofe di Pompei non gli farà nessuno effetto letta nella lettera di Plinio e gli piacerà infinitamente nel romanzo di Bulwer. Queste classi vogliono essere sempre ingannate, vogliono la novella e non la storia, vogliono che tutto sia falsato.

L'*Abele* piace perchè è tutto falsato da cima a fondo. Prima di tutto non è *Abele* e tanto meno poi un morto; è falsato perchè si appropria un nome che non gli appartiene ed un concetto che non esprime; fa le viste d'esser morto per sentire cosa dicono delle sue fattezze e per avere un pretesto di esporre le proprie forme; e lo scultore si è servito di questo titolo perchè gli faceva comodo nel copiare il modello.

Dunque con un nome falso, con una espressione bugiarda e con l'assoluta mancanza del valore del titolo che si è appropriata, questa statua fece furore e creò un *celebre*. Ciò è naturalissimo, perchè se il pubblico esige che sia falsato il vero nelle rime obbligate del ritratto, cosa non consentirà nelle opere in cui le rime sono libere?

Ora esciranno fuori alcuni a dire: dunque nell'*Abele* non c'è più nulla? Nossignori, quello che c'è, nessuno lo nega; ma non si può dire di esserci quello che manca, senza dire una bugia o commettere un peccato di adulazione. Disgraziatamente quello che manca tanto all'*Abele* che al monumento *Cavour* è il più importante, e quello che c'è, il meno.

In ambedue questi lavori, come in tutte le opere di questo scultore, è rimasta muta l'arte e palese la scultura. La parte modellativa che, come ho detto, è in gran parte buona (e qualche volta ottima) non doveva, non solamente escludere il concetto dell'arte, ma neanche prendergli il sopravvento, come gli ha preso, per fare

bella mostra di sè, a scapito di tutte le altre cose di maggiore importanza. Egli forse ha la vanità di credersi un troppo bravo modellatore ed ha creduto imporsi con le sue bravure di stecco; ma si persuada ch'egli adopra lo stecco nella stessa maniera che adoprava la sgorbia e, passando dall'arte dell'intaglio a quella del marmo non ha fatto che un cambio di materia.

Confinato in questi limiti dalla natura ed acciecato da questa vanità, non ha potuto riflettere, che le bugìe hanno le gambe corte; e se il dirle con l'arte credeva che fosse permesso dalle così dette licenze artistiche, si è ingannato, o è stato ingannato da chi glielo ha dato ad intendere, perchè se si attribuisce a peccato l'innocente bugia di un bambino che nega di aver mangiato una gallozzola di zucchero, s'immagini che peccato ha commesso lui nel farsi pagare una bugìa 850 mila lire, senza contare tutte le altre già dette e già pagate! Ma io lo scuso, perchè l'insufficenza del suo criterio artistico era palese, ed egli. invece di essere rimproverato avrebbe diritto a rimproverare, principiando dai suoi amici; i quali, invece d'illudere questo pover'uomo, facendogli credere di essere quello che non è mai stato, con adulazioni ed insensati elogi, avrebbero fatto molto meglio ad andare ad imparare nello studio di qualche artista, come la parte modellativa nell'arte sia il mezzo e non il tutto, per quindi adempiere all'amichevole ufficio di andare a ridirglielo. Egli, poveretto ha sempre lavorato come un martire nè ha mai detto a nessuno ditemi: bravo! e se d'altronde questa parola gli è piovuta addosso da tutte le parti, poteva egli dire: chetatevi! a chi gliela diceva? no di certo; per far ciò ci sarebbe voluto una coscienza che manca agli uomini *celebri* e che appartiene esclusivamente agli uomini seri. Egli, pover uomo, sentendosi applaudire, è andato fuori di sè dalla gioia, ha avuto fede nelle adulazioni (fatte del resto in buona fede) e, ridotto alla meschina necessità morale di sentirsele ripetere ogni momento, di più incoraggito dal tornaconto materiale, ha continuato ad adoprare sbadatamente la schiena, lasciando briglia sciolta allo stecco. Oltrepassando così gli stessi limiti delle licenze artistiche, non ha saputo riflettere che se era andata bene per *Abele*, *Caino*, *Cristo* e la *Madonna*, perchè tutta gente che nessuno aveva conosciuto personalmente, non sarebbe andata nella stessa maniera per *Cavour* che tutti avevano conosciuto e che volevano veder riprodotto in modo palpitante, cioè per un' opera in cui la licenza,

è il lato adulatorio e cortigiano bisognava subordinarlo alle rime obbligate del ritratto, voluto dal pubblico nell'arte. Riflessioni del resto ch'egli non poteva, nè era obbligato a fare, perchè nella misura delle sue forze non si poteva esigere da lui, ma da chi balordamente gli affidò quella commissione.

Credete voi che le *Accademione* del *Diritto* e del *Dovere* sarebbero state censurate se non ci fosse stato di mezzo il *Cavour* a sbugiardarle? Niente affatto; sarebbero state accettate per quello che l'autore pretendeva spenderle, nello stesso e stessissimo modo che venne accettata l'*Accademia* di *Abele*. E fin quì lui, è sempre dalla parte della ragione. Cosa risponderebbe questo pubblico e questa stampa spietata se Duprè gli domandasse: « Una volta che avete acconsentito ch'io nominassi quel nudo *Abele*, perchè oggi non volete acconsentire ch'io battezzi questi due nudi con i nomi di *Diritto* e di *Dovere*, tanto più poi che questi mi sono venuti modellati anche meglio? Eppure il pubblico si entusiasma a tutte le bravate, alle bravate del palcoscenico, alle bravate della strada, alle bravate della lotta, alle bravate dell'arena, come si è sempre entusiasmato alle mie bravate di stecco, perchè oggi gli salta in testa di ribellarsi quando io mi confermo in questa stessa bravura? Pubblico capriccioso!

« Non avrò tutte le ragioni circa al *Cavour;* ma era nota, del resto, la mia antipatia per questo soggetto e, mi pare di averlo manifestato assai chiaramente ricusando, prima la commissione del ritratto, e poi quella della statua; nè mi pare ci volesse molto a capire che se accettai la commissione dell'intero monumento, fu perchè, non potevo, nella mia qualità di padre di famiglia, rifiutare una somma come quella che gli veniva destinata. Cosa si pretende dunque da me? Quanto all'*Italia* poi, non avete nessuna ragione di rimproverarmi, perchè se era nota la mia antipatia per Cavour, non era meno noto il mio odio per l'Italia. Siete voi che avete commesso l'errore, non io; siete voi che avete creduto che il gatto avesse potuto dare un abbraccio al cane, e me l'avete fatto credere per un momento anche a me, abbagliandomi con quella cifra.

« Io su questo punto non ho rimorsi, nè per questo ho la superbia di credermi esente dal peccato; Dio mi liberi da questa presunzione!

« L'infallibilità appartiene esclusivamente all'anima serena di Sua Santità il nostro Beatissimo Padre, ed io sono invece il primo pec-

catore del mondo; ma su questo punto però ho la coscienza netta, nè ho nessun bisogno di ricorrere al confessore, nè di far penitenza. Cosa volete dunque da me? Se avete della bile in corpo purgatevi, e se vi trovate malcontenti, mettetevi una mano sul petto e dite *mea culpa;* ma non pretendete di sfogarvi su me, ch'io vi lascerò sbraitare e mi godrò, in pace con la mia famiglia, i vantaggi materiali che per volontà di Dio ho ricavati dall'arte, che Iddio stesso volle benedire. »

Dopo questo esame di coscienza, Duprè ha tutte le ragioni e il pubblico tutti i torti; e se egli avesse il coraggio di pubblicarlo, insieme a tutte le altre domande, io credo che vi trovereste molto imbrogliati a rispondergli.

Tiriamo avanti.

Passando dall'*Abele* al *Caino*, egli non differì che nella posa del modello, il quale invece, di stare sdraiato, fu obbligato a stare in piedi, posa più incomoda per lui e nello stesso tempo per lo scultore, male avvezzato dalla comodità che gli offriva la posa di *Abele*. La differenza della posa fu cagione che egli modellò questa statua peggio dell'altra, e ad onta che, invece di mettere *Caino* in fuga, lo facesse rimanere con la parte inferiore nella stessa posizione che aveva, assalito *Abele*, perchè potesse rimanere più tempo fermo ed avere così più agio di copiarlo. La statua riuscì debolmente modellata e disgraziata sotto ogni rapporto, e non solo non resultò *Caino*, ma neanche il ritratto di quel calzolaio romano che gli servì di modello.

Visto dunque che per le statue ritte andava peggio che per quelle sdraiate e che s'incorreva in un mare di difficoltà, principiando dall'obbligo di farle vive, e considerato infine il maggior disagio che c'era nel farle, pensò di rifarsi con un gruppo; e sdraiando nuovamente un modello, chiudendogli gli occhi ed aggiungendogli la barba, modellò un secondo *Abele* col soprannome di *Cristo*; il quale, per averlo trivialmente situato tra le gambe di una donna con una boccaccia spalancata, si permise intitolare questa sconcia trovata *La Pietà*.

A che serve una certa abilità di stecco, quando con questa qualità non si fa che abortire la parte più vitale ed eloquente dell'arte, a svisare ogni suo concepimento, ad infrangerla insieme a tutti i suoi principî, mentre il suo còmpito è quello di servire al loro svi-

luppo? La scultura non è che la serva dell'arte, e perchè l'arte viva della sua vera vita, bisogna che sia dalla scultura coscienziosamente servita e non trivialmente umiliata.

Egli, così procedendo, ha inconsapevolmente precipitato l'arte nel nulla, e falsandone ingenuamente tutti i concetti, si è falsata la sua posizione medesima; per cui, fatto un giusto calcolo alle sue qualità, esaminato da tutti i lati, pesato e contrappesato per quello che vale, credo si possa asserire, senza tema di sbagliare, che quest' uomo era tutt'altro che un eletto per l'arte, ma un semplice chiamato a fare il *capogiovine* di studio, il *capoccia*, l'esecutore delle opere dell'artista.

Quando Duprè riportò il premio all' Esposizione Internazionale di Parigi, la stessa stampa, che oggi si è scatenata contro di lui furibonda, non trovava parole sufficienti per strombettarlo come un primo genio dell'arte.

Guai a chi, in quel momento, avesse osato dire: non l'inalzate tanto, perchè egli, precipitando da tanta altezza, non potrà più rialzarsi, e questo avvenimento sarà duro per lui e per voi, sarà tristo per tutti, ma bisognerà subirlo, e sarà inutile allora ravvedersi dell'errore commesso.

Duprè, profittando della opportunità, scrisse una predica che venne inserita nel giornale *La Nazione*, e che passò per una relazione sulla Esposizione di Parigi. Sarà inutile ricordare cosa egli dicesse, e basterà, per farsene, una idea, la seguente risposta che gli era stata preparata e che non trovò ospitalità in nessuno di quei giornali, che oggi direbbero peggio, se non temessero di perdere degli abbuonati. In questa circostanza credo necessario renderla di pubblica ragione, senza toglierví nè aumentarvi una virgola, tanto per far conoscere il concetto in cui era tenuto Duprè dagli artisti quando paese e Governo lo riguardavano come un ingegno miracoloso.

Ecco la risposta:

« Il giornale la *Nazione* di giorni indietro veniva occupato a « metà dalla lunghissima relazione del prof. Giovanni Duprè sul« l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1867, àlla quale noi ci « permettiamo fare alcune osservazioni, usando di quella franchezza « e lealtà che è mancata a lui nel distenderla.

« Prima di tutto sappia il sig. Duprè che noi non ci lasciamo
« imporre dai nomi, che se tutte quelle povere cose che egli dice
« passeranno per buone presso quella plebaglia che l'acclama, non
« son tali per noi, e come non lo sono per noi, non dovrebbero es-
« serlo per alcuno, se la massa del pubblico non avesse il fatalis-
« simo vizio di trovare buono tutto ciò che si parte dagli idoli del
« suo fanatismo.

« Intanto noi domandiamo al sig. Duprè, qual'è stato il suo
« scopo nel fare questa relazione? È stato forse per rammentarci
« ch'egli è un devoto dell'altare? è stato forse per sfogare il suo
« fiele contro quella classe di giovani che studiano quello che egli
« non ha saputo nè sa studiare? È stato per combattere quel lato
« dell'arte ch'egli non sa fare? Oppure è stato per rientrare in grazia
« ad alcuno dei suoi colleghi, lodandogli quello che ad esso certa-
« mente non piace? Comunque sia, noi francamente gli diremo che
« quando ci rammenta Iddio e la santissima religione, egli si dichiara
« *reazionario*, poichè ai tempi attuali la nostra patria non ha altri
« nemici che i devoti; quando si fa consigliere della gioventù stu-
« diosa, si rivela meschino; quando combatte, invidioso, e quando
« loda ipocrita.

« Si è egli forse approfittato del sopravvento che gli dà la sua
« posizione? Raccomandi le devozioni e il timor di Dio alla sua fa-
« miglia e a quelle pecore che studiano sotto di lui, ma non faccia
« ciò pubblicamente, che noi ne siamo scandalizzati. Vada a sfo-
« gare i suoi miseri rancori con quei presuntuosi scrittori che gli
« profondono elogi, e spieghi alle serve le sue teorie, poichè solo
« di serve è degna la sua teorica sapienza ».

Questo far alto alla presunzione di questo reduce da Parigi, dove la stolta fiducia l'aveva incaricato per la missione di Giurato, missione che gli servì, e di cui profittò unicamente per poter tutelare i propri lavori; questo far alto alla vanità di un individuo che pretendeva di farla da oracolo, non fu riguardato come una giusta indignazione di chi studiava l'arte sul serio e che, con la coscienza delle proprie qualità, non poteva tollerare la paternale di un uomo che non stava nell'arte, non solo in qualità di padre, ma neanche di parente; ma fu riguardato invece come una invettiva verso questa gloria nazionale che rientrava in patria gloriosa e trionfante per l'alto onore riportato all'estero. Vi fu un giornale dell'opposizione

che conveniva delle ragioni esposte nell'articolo, per la sola ragione che Duprè era stato a reggere il torcetto fra i reazionari dell'ottavario del *Corpus Domini*, e per questa sola ragione l'avrebbe inserito; ma a condizione però che certe espressioni... un poco troppo brutali... Ma perchè, gli fu risposto, quando un uomo arriva appena a meritarsi il titolo di *bravo*, vi mettete a gridare *bravissimo*, e quando si merita quello d'asino, volete impiegare il mezzo termine? Perchè dire al buono buonissimo e al cattivo niente? Sempre falsi! l'esagerazione nell'elogio e il silenzio nel biasimo - mentre la lealtà impone il dovere di esser sinceri tanto con l'uno che con l'altro. Dire al buono buonissimo, è escire dai limiti del giusto; e siccome accade molte volte nella vita che il buono riesce deficiente per l'esclusiva necessità del buonissimo, la falsata reputazione di un uomo o di una cosa vi trae nell'inganno e ve ne fa soffrire le pene; e il dir cattivo il bicchiere di vino dopo che si è tranguggiato, non basta, perchè una volta entrato nello stomaco bisogna subirne le conseguenze.

Ed eccoci arrivati.

Si ha un bel dire oggi a Giovanni Duprè: quest'uomo non è quello che si credeva; ma intanto quest'uomo gode e godrà di tutti i favori e vantaggi ottenuti dalla sua reputazione, a scapito di chi studia veramente, di chi è legato all'arte con vincoli di costruzione fisica e di chi ne è compreso di fortissima passione. La sua posizione non è utile che ai suoi particolari interessi; nell'arrecare dei vantaggi a lui esclusivamente, paralizza la buona volontà e la tendenza al miglioramento e, quando non facesse altro, ritarda, non potendolo far abortire, lo sviluppo del progresso dell'arte e di tutte quelle cose ad essa attenenti. Nel concetto del progresso artistico, non è contemplato solamente quello che riguarda parzialmente il pennello e lo stecco, ma si estende su tutte quelle cose meccaniche e materiali che concorrono a prender parte, affinchè sia resa completa un'opera d'arte. Un cappello nuovo non può stare sopra degli abiti vecchi. O bisogna rivestirsi di nuovo dal capo ai piedi, o se no, rimettersi il cappello vecchio; ammenochè, non potendo o non volendo fare tutto di un colpo, far la cosa a metà, oppure un capo alla volta ed arrivare a rinnuovare le scarpe quando il cappello è invecchiato daccapo, e così esser sempre vecchio e nuovo ad un tempo e mai nè l'uno nè l'altro al tempo istesso. Questa è la logica dei

progressisti del mezzo termine, questa è la teoria del progresso eunuco che dà alla società il Re anfibio, sovrano e suddito al tempo stesso; questo è lo stolido progresso di chi odia il prete e va alla messa, di chi rinnega il Papa e adora Iddio.

Ma il progresso, nel suo pieno e netto significato, fa le sue cose per intero, non viene per accomodare o correggere, ma per demolire, distruggere e abolire; e come crede impossibile la costruzione di un nuovo edifizio su delle vecchie fondamenta e impossibilissimo poi qualunque conciliazione fra il vecchio e il nuovo, cambia il ministro se muta la legge e distrugge il vecchio sistema per il nuovo esercizio. Dimodochè nella scultura, la lavorazione in marmo, la formatura in gesso, la fusione nelle diverse materie, l'arte del cesello, l'intaglio in legno; nella pittura, l'incisione, la litografia, la decorazione e tutte le altre infinite diramazioni nelle diverse materie, come maioliche, cristallame, tessuti, ecc; nella architettura, la statica, l'arte muraria e tutto il concorso di quelle maestranze che prendono parte nell'opera dell'architetto, tutto verrebbe ringiovanito e migliorato dall'arte che dovrebbe giungere a rendere informati dello stesso principio, la statua, il quadro, il palazzo, la seggiola e il candelliere. Eppure a noi fiorentini non mancano di questi esempi. Noi a preferenza di ogni altro popolo, siamo tenuti e obbligati a fare queste considerazioni, perchè ad ogni passo ci cadono sotto gli occhi delle cose che ci rivelano l'idea armoniosa e vasta di quell'eletto popolo, da cui discendiamo, e di cui, noi oggi, non serbiamo che una vana superbia, quando passiamo d'accanto al palazzo Strozzi, dalla piazza del Duomo, dalle Logge dell'Orgagna; e fortuna che dopo questa girata, grazie all'Eterna Roma, siamo ora liberati dal commettere la vigliaccheria di cascare nel palazzo Pitti a presentare una supplica!

Guardate i fanali situati sugli angoli del palazzo Strozzi e le campanelle radicate fra bozza e bozza, e poi vedrete come la stessa arte che guidava il concetto dell'architetto, guidava l'opera del fabbro; come resulta chiaro che l'autore dei fanali, avrebbe potuto pronunziare il suo giudizio sull'autore del palazzo. Per riconoscere tutta l'importanza di questa osservazione, guardate anche nel palazzo Corsi, lì accanto, fatto ad immagine e similitudine antica, guardate quelle campanelle e paragonatele alle rammentate, che gli servirono di modello; ed allora, qualunque sia il vostro modo di vedere, vi apparirà

chiaro come la luce, la goffaggine accanto all'eleganza artistica; e come nel palazzo Strozzi il fanale dichiara il fabbro giudice competente sull'opera dell'architetto, altrettanto incompetente apparisce l'autore del palazzo Corsi sull'opera del fabbro. Nell'uno ogni cosa è collegata in intimo rapporto con l'altra, ogni cosa è importante nel tutto, senza perdere nulla della sua importanza particolare.

Come in natura un occhio, un braccio, una mano, un dito, sono parti importantissime del nostro corpo, ma staccate e considerate nella loro importanza particolare diventano grandi opere per sè stesse; così, con il sapiente principio che la natura ha combinato l'occhio, l'orecchio, la mano, il piede e il dito nel corpo umano, con la stessa sapienza è stato situato il dettaglio nel palazzo Strozzi, nel Duomo e nelle Loggie dell'Orgagna. Nel palazzo Corsi invece, la maggior parte del dettaglio è inutile nel tutto e di nessunissima importanza particolare.

La citazione di questo esempio potrebbe apparire come un paragone umiliante per il palazzo Strozzi; ma se citai il palazzo Corsi fu perchè mi serviva allo sviluppo dell'idea, fu per dimostrare come nel primo si rivela l'epoca in cui il concetto armonioso artistico aveva stretto in intimo rapporto arti e mestieri e come tutto procedeva ad un buono sviluppo mediante l'idea netta che serviva di guida. Nel secondo invece è rappresentata un'epoca mancante d'indirizzo, che non ha niente da emettere del suo, e che quando, per cimentarsi, è costretta ad abbandonare l'insignificanza e miseria dei proprî concepimenti, si lusinga di apparire sapiente, scimmiottando quello che fecero di buono gli antenati, senza riflettere che gli sforzi delle scimmie fanno ridere, e senza considerare che un buon lavoro diventa un cattivo modello per chi vuol fare altrettanto. Questo errore lo abbiamo scontato abbastanza per l'alta e cieca stima in cui è stato tenuto dalle Accademie, il cui culto religioso all'arte greca ha formato per tanto tempo i bigotti di quest'arte e incretinito la gioventù, obbligata a copiarne servilmente le opere e lo stile. Ora, grazie ai tempi, pare che questo sia finito; finito anche lo scandalo di pagarne i sacerdoti, nonchè il disgusto di sentirli fra noi a predicare i precetti greci in vernacolo fiorentino; e speriamo che questi pochi smarriti, fra professori e allievi, che ancora ci rimangono, sia l'ultimo avanzo dei preti e chierici nell'arte.

Lo sviluppo materiale porta con sè lo sviluppo morale; la moralità si acquista dall'esercizio e non dalla predica. Un capo fab-

brica che anteponga alla venalità speculativa la coscienza artistica, ossia il dovere di far bene il proprio mestiere, ricaverà dal suo esercizio un bel guadagno netto e sicuro e moralizzerà quella classe di operai che lavorano con lui, i quali poi moralizzeranno le loro famiglie, e queste le loro aderenze. Questi ed altri innumerevoli vantaggi si potranno avere dall'arte ben concepita e basata sull'onestà e la sincerità; e a ciò contribuirà lo svolgimento di quel principio, essenzialmente morale, di cui l'arte si fa oggi iniziatrice e che consiste nel veder tutto con lo stesso interesse, cioè la vittima e il suo assassino, il mostro e la Venere, il sole e le tenebre, lo straccio e il damasco, la spazzatura e i fiori; paralizzando così ogni specie d'aristocrazia, persuasa che quello che in natura è, ha una grande ragione di essere; chè è un dovere studiarlo, non esclusa la stessa pedanteria che giudica, proscrive e condanna.

E dire che tutto questo è in circolazione da un pezzo! dire che le masse studiose ne sono seriamente preoccupate! Pensare che la volontà e l'aspirazione a questo programma, sono represse dalla voga delle celebrità e soffocate dal turibolo dell'idiota, è tristo!... tristo quanto mai si può dire, ma è così!

È indubitato però che il progresso, che da vario tempo fa capolino e che incomincia oggi ad avere un po' di voce in capitolo, è indubitato che finirà coll'imporsi; ma intanto è da deplorarsi un ritardo, ritardo cagionato dallo stato paralitico in cui è stato messo dagli *uomini celebri*; e nella scultura è in gran parte dovuto, senza sua colpa, a Giovanni Duprè, perchè nella sua qualità di *celebre* è stato riguardato come un padre dell'arte a cui sono sempre ricorsi paese e Governo; e dove si è stimato necessario il buon consiglio di un artista, si è ricorso a lui per averlo; se si è trattato di creare una *Commissione* per le Belle Arti, si è ricorso a lui per la presidenza; se si è trattato d'inviare degli artisti a rappresentare l'arte italiana all'estero, si è ricorso a lui per la rappresentanza; quando si è avuto bisogno di raccogliere delle informazioni intorno ad un artista, si è ricosso a lui per averle; se si è trattato di qualche importantissimo lavoro si è ricorso a lui per l'esecuzione, nulla curando i diritti di chi aveva dato prova di sufficiente abilità; quando non si è saputo come regolarsi per l'imbarazzo creato da un suo rifiuto, si è ricorso nuovamente a lui per consultarlo e pregarlo a volere indicare la persona a cui potere affidare la Commissione da

esso rifiutata; se si è trattato di comporre un Giurì per le Belle Arti, si è ricorso a lui per avere un giurato e si è eletto immancabilmente tutte le volte che è avvenuta una esposizione nazionale o internazionale; e nonostante che egli abbia reso palese come in tutte queste circostanze delicate e importanti abbia sempre fatto la parte dello zero, tuttavia si è insistito in questo sistema; e Duprè si è trovato sempre e dappertutto a imbarazzare la strada al progresso dell'arte. Veduto e toccato con mano, per tutte queste replicate prove, la sua insufficienza, si è creato membro del Consiglio superiore dell'Istruzione pubblica per le Belle Arti con l'annuo stipendio di lire duemila; e sapete voi cosa facesse per dimostrare com'egli fosse compreso dell'assunto accettato? Si metteva a sedere e si baloccava a disegnare delle figurine sopra un pezzetto di carta; ciò che ci è stato riferito da un altro membro del Consiglio medesimo che per il suo amore all'arte, si scandalizzava nell'osservare che chi era là a rappresentarla, si perdesse in simili balocchi.

A chi si deve il general Fanti che è sulla Piazza di San Marco e di cui oggi ne deploriamo tanto l'esistenza? A Duprè: perchè egli dopo averne rifiutata la commissione, venne richiesto dei suoi lumi e consigli circa alla persona che avrebbe potuto sostituirlo nell'esecuzione.

La società per l'erezione del monumento credè, ricorrendo a lui, di garantirsi e liberare il general Fanti dal cadere in cattive mani, e Duprè dal canto suo si garantì proponendogli l'ombra di un *Celebre*, le cui mani si è veduto col fatto se fossero buone o cattive. Disse bene Duprè quando dichiarò, nel suo esame di coscienza, di non credersi esente dal peccato; ed infatti in questo avvenimento, che ci offre tutto il diritto a malignare, apparisce più colpevole che innocente.

Che il Fedi fosse impotente per quel soggetto, era cosa troppo palese; e ce lo provano anche quei signori, che invece di rivolgersi a lui direttamente, gli affidarono quella commissione dopo avere consultato l'oracolo. Se ci fosse voluto una intelligenza superiore, avrei detto: Duprè l'ha proposto in buona fede; ma siccome chiunque sarebbe stato capace di riconoscerne l'impotenza, allora si ha tutta la ragione di credere che due soli fossero i motivi che gli fecero proporre questo scultore. Uno dei due: se intese fare onta alla memoria del Generale per esser coerente alle sue opinioni politiche,

commise un tradimento all'arte e a chi ricorse al suo consiglio in buona fede; se fu per rendere un servizio particolare al collega, affine d'ingrazionirselo, non doveva servirsi del capitale messo insieme colle economie del soldato, che la cieca fiducia deponeva nelle sue mani. Comunque sia, il monumento Fanti è là; abbiamo ora un bel rimpiangere il famoso *Casotto verde*, (1) ma il monumento rimarrà là per chi lo vuole e chi non lo vuole, e sebbene non ci sia un solo che ce lo voglia, il monumento rimarrà sempre là a dispetto di tutti. Ed ecco *come si scontano le celebrità dalle stesse masse che le hanno create.*

Come si vede, Duprè fu costretto a ricusare quella commissione per essere troppo impegnato con altri lavori; il troppo lavoro dunque lo metteva in qualche imbarazzo; ed è logico, per la ragione che il più resulta dal meno, che ci dovesse essere chi si trovava nel grave imbarazzo non del poco ma del punto. Questo disequilibrio che costituisce un'ingiustizia da ambedue le parti, deve la sua esistenza alle condizioni sociali del *Celebre* e del *Reietto.*

Tutto il di più del *Celebre*, rappresenta tutto il meno del *Reietto*; eterna estorsione commessa dalla comune intelligenza, alla cui corta portata è vietato di scendere fino al fondo delle cose; la quale adorando da una parte e disprezzando dall'altra, procrea instancabilmente tutte quelle piaghe che formano la scala sociale, e che sono la cagione di quell' eterno lamento che ciascuno di noi ha sempre pronto sulle labbra.

Nelle condizioni in cui ci troviamo da qualche tempo a questa parte, lo studio delle belle arti costa troppo alla nostra gioventù. Infatti vi sono dei genitori che, poetizzati dall' idea di coltivarne gli studi in qualcuno dei loro figli, sono obbligati di togliere alla tavola e al vestiario i mezzi necessarii per far fronte alle spese dall'arte volute, e che nonostante questi sacrifizii rimangono quasi sempre delusi nelle speranze concepite di un avvenire che non giunge mai. Quando si arriva alla trista epoca delle pigioni, non appena usciti dal pensiero e imbarazzo di quella della casa, si entra nella gravissima preoccupazione di quella dello studio, per supplire alla quale non son poche le volte, che le gioie regalate alla mamma, nel giorno dello sposalizio, vengono deposte nelle braccia di Gesù Pietoso. E questi

(1) Casotto ricovero delle guardie notturne e che era ove ora sorge la statua.

son fatti storici e tanto veri che mi par di sentir dire a quei genitori, cui cade sott'occhio questo punto: — pur troppo è vero!

Se potessi mancare a quei riguardi di delicatezza che m'impongono di tacere i nomi, son certo che mi darebbero ragione anche coloro che, avendo nelle mani il necessario per l'utilità pubblica, lo scialacquano in favori e privilegi per significare una scandalosa deferenza alle rinomanze.

Nessuno ignora come Duprè si sia fabbricato uno studio in proprio e di un locale grandissimo; oltredichè egli deve al favore l'occupazione di un altro *gratis* nell'Accademia delle Belle Arti, che può rappresentare l'annua pigione di 3 o 4 mila lire. Questo favore è stupido e disonesto; stupido, perchè Duprè non ne ha bisogno; disonesto, perchè la pigione che questo locale rappresenta, e che Duprè non paga, è la somma che viene sborsata, con tanto stento e sacrifizio, da un quindici o venti artisti che studiano, che fanno l'arte per l'arte e non per il negoziante, l'amatore o la moda.

Si è saputo mettere le mani sul patrimonio delle corporazioni religiose. E perchè la stessa granata, che ha spazzato quei vagabondi dal convento, non si è adoprata a spazzare questi scrocconi di fama, privilegi e denari? Padronissimi di significare la deferenza al nome e alla reputazione con lo sciupìo delle parole e dei titoli di *cavaliere* e *commendatore*, e padronissimo anche l'uomo che ha il gusto di lasciarsi così sciupare; ma, quanto ad estendere questo sciupìo fino alle sostanze effettive, lo ripeto, è stupido e disonesto. Dare a chi ha è sciupare! Un individuo che, vedendo passare Rothschild, gli buttasse un *francescone* in carrozza per mostrargli la sua stima, sarebbe riguardato come un pazzo, e voi che buttate a muffire un pezzo di pane in una madia piena, facendo l'orecchio del mercante alle lagnanze dell'affamato e dimostrando una sprezzante noncuranza ai suoi diritti, come vi si deve riguardare?

Per carità! Nè più nè meno di gente che non sa quello che si fa, che si precipita precipitando, sciupando quello che la buona fede pubblica gli ha dato a amministrare, offrendo un piatto dolce a chi s'è già empita la pancia di buone pietanze e negando il companatico a chi ha il pane solamente; prodigando il superfluo a chi sguazza nel necessario, e negando lo stretto necessario a chi manca del tutto; offrendo una carrozza a chi ha le gambe buone, e negando la gruccia

allo zoppo. Tutto questo perchè? Per rendere i convenuti tributi alle *Celebrità;* e lo zoppo si vede ricusata la gruccia perchè anche lui ha concorso, con la sua approvazione, a fare avere la carrozza a chi aveva le gambe sane.

Ecco a che cosa conduce l'eccesso dell'elogio e l'ubriachezza dell'entusiasmo. Tutto il superfluo ed i vantaggi, di cui questi favoriti usufruiscono, costa il sacrifizio di quel capitale che dovrebbe portare i suoi legittimi frutti utilizzato ad interesse pubblico; e sommato insieme quello che viene sprecato per questa imbecille deferenza, con quello che viene perduto per la cieca fiducia, più i frutti che si avrebbero potuti raccogliere, si viene a conoscere, come quattro e quattro fa otto, cosa costano gli uomini *Celebri*; e la stessa posizione del Duprè ce lo dimostra.

Quando questo individuo l'avete fatto *Giurato*, non ha apportato nessun vantaggio all'arte nè agli artisti, e quello che avrebbe potuto fare un altro nei suoi piedi è stato perduto non una sola volta, ma tutte le volte che questo vostro prediletto è stato inutilmente eletto a disimpegnare questo importante ufficio. Quello che avrebbe potuto fare come membro del Consiglio superiore, in un paese come il nostro, dove l'arte aveva tanto bisogno di un interprete, non è stato totalmente perduto? E le 2000 lire annue, destinate a questo ufficio non sono state sempre e sono interamente sprecate? Quando gli avete affidata la commissione del monumento Cavour, avete dormito con il capo fra due guanciali, ed oggi vi svegliate stizziti per vedere ingombrata una piazza da dei blocchi di marmo che non vi piacciano e che vi costan 850,000 lire!! Ripigliate ora, se vi riesce quella somma?! Ammettiamo che il monumento dovesse essere, per il decoro nazionale e dell'arte abbattuto. Non sarebbe da piangersi eternamente la somma già spesa?

E l'occupazione dello studio *gratis* che gli favorite, mentre egli ha il suo, non è forse un onta che fate alla classe studiosa? a quella classe che non guadagna per studiare? che ricalcitra all'idea speculativa, imposta dalla società moderna a qualunque esercizio? e che ad onta di replicati sacrifizi e dei molti ostacoli che quest'epoca borghese gli frappone, tira avanti nel suo indirizzo forte e sicura di sè stessa?

Sì, tutte ragioni belle e buone; ma intanto egli continuerà a godere di questo ed altri benefizi senza nessuno scrupolo; e, nono-

stante che sia palpabile e chiaro come l'acqua quanto ciò sia assurdo e ingiusto, voi continuerete nel sistema scandaloso e immorale dei privilegi, ammenochè non siate richiamati a dovere dal bastone che la società è costretta ad adoprare di quando in quando per rimettere un po' di buon ordine nelle cose umane.

Nota :

L'avvenimento Dupré m' impone il dovere di richiamare l'attenzione delle persone assennate e seriamente costruite sopra un nuovo errore che l' entusiasmo della *plebe* acclamatrice sta per commettere.

Con la parola *plebe,* non m' intendo significare l' uomo scalzo e il rattoppato, ma ne dirigo tutto l'intero e pieno significato, di cui questa parola è pregna, all' uomo in soprabito, alla maggioranza antibia, alla casta del mezzo termine, al mezzo ceto, a coloro infine,

Che vivon senza infamia e senza lode.

Ieri Duprè era un ingegno straordinario; oggi si è cantato il *De profundis* alla sua reputazione.

Oggi che, per nostra disgrazia, la gerarchia artistica è costretta a subire l'intervento dei *mettibocca* e dei *ficcanaso;* oggi che i fannulloni e vagabondi ciarlatani, intrusi fra gli artisti, e gl' impiegati *sbuccioni* suonan la tromba e la gran cassa nelle molte ore avanzate, per rendere così appagata la vanità di farsi vedere a fare la parte di saltimbanchi; oggi che questo loro spudorato lavorìo non cessa fino a che non è arrivato a creare delle nuove *celebrità,* mi credo in debito di avvertire che la proclamazione del nuovo *celebre* che si sta costruendo, riescirà ben più umiliante di quella del Duprè, inquantochè se il Duprè non è mai stato un'artista, è stato qualche volta però un bravo scultore, e se di lui non ci rimane l'arte, ci rimane almeno la scultura; ma nel *Celebre* in costruzione non esiste nè l' una nè l'altra e che lo vogliate credere o no, questa è la pura verità, nè tarderà molto che ve ne avvedrete e ci darete ragione, pentiti e arcipentiti dell' errore commesso; ma allora come al solito, sarà troppo tardi e bisognerà scontarlo.

31 decembre 1873

20 Gennaio 1873 — ADRIANO CECIONI.

Sul quadro di Egisto Ferroni

(Scena di famiglia)

I.

Egisto Ferroni è nostro amico e sente ed intende l'arte come noi la intendiamo. Egli espose un suo quadro all'Accademia delle Belle Arti sul quale noi esterneremo le nostre opinioni con quella imparzialità e coscienza che c'impone il dovere della più onesta e sincera critica.

Intanto quello che verrà detto in proposito, se non riescirà ad altro, servirà almeno a far conoscere che quando si tratta di dire quello che è o che si pensa, non si fa distinzione fra chi si trova nell'arte in un campo opposto al nostro, e quello che cammina sullo stesso terreno in cui ci troviamo.

Questo quadro, di proporzioni grandi al vero, rappresenta una *Scena di famiglia* composta di tre figure, cioè due donne e un bambino. L'effetto è visto all'aria aperta.

La più giovane delle due donne è la madre di un bambino lattante che gli sta sulle ginocchia e che si sforza di prendere un gomitolo, che essa, scherzando, gli allontana con la mano sinistra, mentre con la destra lo sorregge tenendolo per un braccino, onde non precipiti per terra nell'atto che fa di spenzolarsi per afferrare il gomitolo. La più vecchia si lascia supporre per la nonna; la quale, senza prendere nessuna parte a quanto succede fra madre e figlio, sta in piedi, lavorando la calza e guardando qualche cosa che richiama la sua attenzione fuori della cornice.

Con questo quadro, l'arte che oggi cammina dritta al suo fine e va ad avere un sicuro svolgimento di tutte le idee che la informano, non può certamente vantare in Ferroni uno dei forti campioni che la conducono, ma non può neanche rimproverargli di averla mal rappresentata con questo lavoro, che si mostra bene inteso di molte di quelle cose che essa arte cura e tiene in maggior conto.

L'arte oggi impone all'artista di essere individuale, e il Ferroni lo è; quali caratteri assuma questa individualità, ci riserberemo a parlarne in altra circostanza, e basti per ora dire che è individuale e che questo titolo gli dà libero ingresso nell'ambiente delle nuove ricerche.

Oltredichè l'artista che oggi si mette dietro allo sviluppo di un'opera, sia di un quadro o di una statua, deve con questa volere una cosa, oltre all'evidenza del soggetto; prima di tutto determinare il soggetto; stabilire per esempio, una gamma gialla, verde o grigia, ecc. Il soggetto determinato è una figura che ride? La figura deve essere battuta da due luci, una a destra e una a sinistra? La figura deve avere espressione in questo effetto. Ora il pittore arriva a ottenere l'espressione del riso, ma non riesce ad ottenere l'effetto voluto; e se, per escire da questo bivio chiude una finestra e finisce il suo quadro ad una luce sola, ha transatto, sacrificando l'effetto stabilito che costituiva il programma della sua pittura. La figura poteva ridere anche senza essere dipinta; ma se si vuole che questa espressione abbia evidenza dai colori, allora si entra in un altro campo, in quello della pittura, che non bisogna trattare come si fa generalmente per colorire un disegno, ma bisogna considerarla a parte, farne una questione separata, quindi proporsi un effetto e volerlo ad ogni costo, e rendere manifesto l'effetto voluto indipendentemente dall'espressione.

L'artista pittore è tenuto a rendere conto di questa distinzione; e se, dopo aver sistemato un quadro come proporzione, situazione, spazî e linee, entrando nel campo della pittura non rende palese di entrarci con un programma, e non fa vedere che ciascun tono gli costa uno studio parziale per servire all'effetto stabilito, è pittore senza essere artista. Ed è così che finora si è fatto e si fa delle nostre grandi reputazioni, i cui quadri sono prodotti da toni tinti, o anche dipinti se volete, ma non studiati. Nè con questo voglio dire che il Ferroni abbia reso questa distinzione; ma se non ha dato con questo

quadro un saggio di convinzioni artistiche in pittura, non è stato neanche ciarlatano o falso, e quel che ha fatto è onesto e per la maggior parte buono.

Cosa ha egli dunque voluto con quel lavoro? Nient'altro che l'evidenza di quella *Scena di famiglia* che ha completamente ottenuto. La scelta, lungi dall'essere banale, è invece eminentemente morale. Ognuno capisce che quel bambino pochi momenti avanti era attaccato al petto di quella donna che, per dargli la poppa, aveva tralasciato di addipanare la matassa, e che ora, dopo averlo satollato, si accinge a riprendere il lavoro interrotto, servendosi del gomitolo per fare al bambino quella specie di trastullo, che tutte le madri fanno alle loro creature subito dopo avergli somministrata la poppa. La figura della madre ha in quel quadro una felice situazione e risulta anche da un buon disegno che non cade mai nel duro o nello storto. Il disegno in Ferroni, considerato a parte, non ha interesse per caratteri spiccati e particolari, ma risponde bene all'ufficio cui è destinato, ed il suo segno è tranquillo e non cammina a caso. La figura è vestita di rigatino, tessuto di specialità toscana, la cui qualità è resa con caratteri speciali di pittura dal Ferroni e che, in questa figura, ha grandissimo interesse, sia per la scelta del colore, sia per il modo col quale è inteso questo colore rapporto alle carni. Diminuisce un poco questo interesse laddove si tratta d'incasso, e non dispiacciano al Ferroni alcune osservazioni in proposito. La qualità che rende interessanti i piani esterni, indebolisce man mano che va a trovare quegli interni. Così, per esempio, le pieghe, che di sul petto vanno a terminare per un movimento del braccio sotto l'ascella, in quella figura finiscono al contorno del braccio e non gli passano di sotto; infine l'incasso, in generale, a me pare che difetti d'insinuazione. Però, fatta astrazione da quelle cose che lì si trovano a metà di strada come sviluppo, alcune per difetto di costruzione artistica, altre forse per colpa di ragioni estranee all'arte, la figura si presenta bene e resulta buona; e mi dispiace immensamente di non poter dire lo stesso del bambino, ch'io riguardo come la cosa inferiore del quadro, nè posso fare a meno di chiamarla povera. Mi pare che tutte le cure artistiche prodigate alla madre avrebbero dovuto essere rivolte verso il figlio, poichè la figura del bambino, in questa scena, doveva considerarsi come il quadro, per la ragione che la madre non potrebbe rimanere in quell'attitudine

senza il bambino, mentre egli farebbe lo stesso e rimarrebbe tale e quale seduto per terra col gomitolo a poca distanza da lui.

La figura della vecchia non ha altra importanza che lo spazio che occupa, cioè una importanza di situazione e niente altro.

Il bambino dunque doveva esser visto con lo stesso interesse che è stata guardata la madre, e doveva esprimere il punto di maggior cimento per l'artista; e, quand'anche fosse stato destinato a rimanere per qualunque ragione nel campo dei tentativi, avrebbe dovuto render palese il contrasto avvenuto fra l'opera e l'autore, e rendere per lo meno importante il punto dal quale era stato osservato. Quel bambino è banale, perchè come soggetto dato ognuno l'avrebbe saputo concepire così; quel sentimento è ottenuto senza esser svolto, e ha evidenza senza avere interesse. Però, dopo che tutti i rigori della critica hanno reso debole questa figura di fronte all'arte in progresso, essa ritorna forte al paragone di quella dei nostri attuali maestri, la cui pittura ha per principio l'esclusione di simili soggetti in quelle proporzioni, perchè i bambini e gli animali non hanno la pazienza di stare sul pancone a modello.

È un fatto che i bambini e gli animali non si fanno in Italia per l'esposta ragione. Non si fa altro che qualche Gesù bambino di commissione, ed allora si copia da Raffaello o da un puttino di qualche altro antico maestro; oppure si fa anche un bambino purchè rappresenti l'infanzia di un re o di qualche papa e, magari a Dio, anche un cane, purchè sia il famoso cane di Ulisse. Ma un bambino per un bambino, no, tanto meno poi all'aria aperta, perchè quelle carni diafane e trasparenti, esposte a tutta luce, sono per essi un problema senza soluzione. Il Ferroni invece si è poetizzato a quella scelta, ci si è fermato, ne ha contemplato lo sviluppo, ha cominciato e si è anche inoltrato, e quando si è trovato alle prese col più difficile va'a trova (1) quale circostanza si è interposta perchè la figura rimanesse qual'è; per esempio è trovarsi nel caso di coltivare due famiglie al tempo istesso, una a casa e l'altra allo studio; l'una obbligata a guadagnare quello che mangia e che consuma l'altra. L'arte e la famiglia! Trovarsi framezzo a queste due grandi passioni, sentirsi compresi da tutta l'intensità della loro forza e dover dire a sè stessi — una deve costare il sacrifizio dell'altra! — è uno dei momenti in cui

(1) Idiotismo fiorentino per *vai a trovare*.

l'artista diventerebbe pessimo e malvagio, se la forza delle circostanze avesse la facoltà di far cambiare natura.

II.

Senza più spingere l'esame critico in particolari di minuzioso dettaglio, basterà dire alcune cose su ciò che riguarda il lato pittura.

Comincierò con osservare che l'impasto è facile e senza piaccichicci, l'aspetto totale un poco vieto, forse per mancanza di robustezza nei toni, e per una certa fiacchezza nei valori; e potrebbe anch'essere che questi difetti esercitassero la loro buona influenza in quella fattura grezza che si distingue, con speciale abilità, nei rigatini. Confesso francamente che io provo maggiore interesse per quelle cose che sono in via di sviluppo e che tendono a uno svolgimento indeterminato, e le preferisco a quelle già arrivate e che hanno per conseguenza segnato la parabola, come si vede espressa nei rigatini del Ferroni. L'ottima e speciale fattura di questi tessuti mi dà l'ideadi resultare più da un processo che da uno studio, o se nò dall'assenza di una qualità. Questo non è che un dubbio, suscitato dalla specialità di quella fattura che mi fa desiderare un lavoro in cui si provi che il Ferroni tende a tutt'altro che ad assumere il carattere di specialista, e che si trova invece sulla scala infinita dell'arte che mette l'artista nella possibilità di fare ogni cosa.

Ciò nondimeno questa pittura è molto importante ed ha grande interesse per il carattere netto di pittura locale. Dentro quella cornice si vede la Toscana in tutto e per tutto, e ci si legge l'arte paesana, ad onta che rasenti ed entri nel campo della transazione per certi rapporti sul fondo, più bellini che giusti, come per esempio il braccio della madre e, in particolare, la testa e il collo. Ecco il gran punto di distanza fra il pubblico e l'artista; ecco il grandissimo ostacolo che oggi si frappone per sbarrare la strada al progresso dell' arte. Evitare che il bello o il bellino piglino il posto del giusto, è adempiere a uno dei più serii doveri, chiamar bella una cosa senonchè quando è raggiunta dal lato giusto, e bella perchè giusta. Così mi pare ci si possa intedere. Il pubblico che sa leggere e scrivere, con la parola Belle Arti esclude tutto ciò che, secondo lui, non risponde a questo titolo; e un ritratto, per esempio, che rassomigli un individuo con il naso un po' ritto o un po' schiacciato, colla bocca

un po' larga, sarà rassomigliante, ma non può appartenere, per esso, alle Belle Arti.

Avete voglia di sfegatarvi; ma per arrivare a persuadere non c'è che l'abitudine; e se oggi il pubblico corre chiamato all'Accademia delle Belle Arti, n'esce indifferente e sconfortato se non ci trova una cosa com'è abituato a trovare in quello stabilimento. Nei giorni scorsi, è certo che i più sono esciti delusi nella loro aspettativa. Non hanno trovato cadaveri, assassini, corazze e prigioni; hanno trovato un quadro che gli rappresenta una scena che forse hanno vista ugualissima prima di uscire di casa, nella propria moglie, ciò che gli fa dire: cose di questo genere si vedono dappertutto, nè vale la pena scomodarsi per venire a vederle all'Accademia delle Belle Arti.

Se così dicono il bottegaio e l'impiegato, cosa dirà il letterato? Nulla! perchè con quella pittura non c'è sfogo; come si fa a chiacchierarvi sopra, una volta che quelle donne non si sa chi fossero e che cosa facessero? L'erudizione per questa volta ha fatto fiasco ed è con questo mezzo soltanto che si può riescire a far chetare questi chiacchieroni.

E l'amatore? Serberà i quattrini, ammenochè non sia intelligente. E noi seguiteremo a studiare e a dire quello che abbiamo detto finora, nè ci stancheremo mai di ripeterlo; ed anzi, giacchè la circostanza ce lo porge, non tralasceremo di notare alcune cose che serviranno ad avvalorare sempre più le ragioni dell'avvenire sul passato.

III.

Va per inteso che l'opera d'arte non è altro che lo sviluppo di una impressione ricevuta, quando sia convenuto e stabilito che il punto di partenza debba essere un motivo dal vero.

Non è così che pensavano i maestri degli scolari, ora maestri di nuovi scolari; i quali, considerando come punto di partenza il libro di storia sacra o profana che gli doveva somministrare il soggetto, continuavano a sfogliare finchè non fosse giunta la pagina che doveva fornire il materiale per l'opera; e una volta stabilito il da farsi, si componeva come più tornava a comodo; dopo composto, si procedeva alla esecuzione, ed allora si pigliava il modello, si metteva nell'azione fissata e si copiava dal medesimo uomo, ora un San

Pietro, ora un Fausto, ora un Tarquinio, ora un Amleto. L'effetto non dava pensiero; si sapeva che la luce doveva passare dalla finestra anche quando la scena succedeva all'aria aperta. Uno dei più noti professori della nostra Accademia mi raccontava che il cielo era fornito da Velasquez, e che egli stesso fu obbligato di andare in Galleria (1) a copiarlo per metterlo in un quadro. Niente meglio di questo prova che, in forza di questo sistema, essi hanno contratto l'abitudine di tenere gli occhi aperti nello studio e chiusi nella strada, maestri in casa e profani fuori. L'arte è per tutto, ma per essi è nello studio solamente, dove rimane imprigionata tutte le volte che, per un motivo qualunque, sono costretti ad uscire.

Del resto la Galleria moderna (2) è là per darcene delle prove e per attestare come la transazione venisse imposta e costituisse il merito principale di un'opera.

Questo servirà dunque a provare che dove il Ferroni difettò o non arrivò, fece sempre moltissimo di fronte agli *autorevoli insegnatori*; e, al paragone il suo difetto diventa un pregio accanto ai pregi delle loro opere.

Intanto sul suo quadro la critica non fece complimenti, e se fu rigorosa, lo fu nell'interesse dell'arte che si svolge, di fronte alla quale non si può tirar via e passar sopra a tante piccole colpe, anche quando queste hanno una cagione indipendente dall'artista.

Il critico bisogna che stia al fatto compiuto, nè può nulla risparmiare per tener conto di quei particolari che impediscono all'autore il maggiore o minore sviluppo dell'opera. È pur troppo vero che vi sono delle circostanze che scusano gli errori, ma queste diventano scuse inutili tradotte in pubblico, e sarebbe ridicolo quell'autore che, disapprovato in un punto della sua commedia, si facesse nel palcoscenico a dire, qui non ci sarebbe questo sbaglio, e qua avrei fatto molto meglio se l'impresario non mi avesse messo fra l'uscio e il muro. Questi casi avvengono e sono tristi e fatali per coloro cui toccano.

È chiaro, del resto, che il Ferroni basa la sua pittura sullo studio; ma chi così procede ha bisogno di lavorare tranquillo. La tranquillità sta nei quattrini, e quando non si ha un babbo o uno zio che ce gli lascia, bisogna guadagnarli: e per guadagnarli, in un paese

(1) Intende quella degli Uffizi o del Palazzo Pitti.

(2) È all'Accademia di Belle Arti in Firenze.

come il nostro, dove il pregiudizio è associato alla miseria e dove esiste una classe patrizia più miserabile nel sistema che nei mezzi, è difficile come volare.

Non per questo si muore di fame, ma si patisce, specialmente da chi ha la disgrazia di nascere finamente costruito, in un'epoca in cui l'andamento sociale è interamente regolato dalla comune intelligenza, che ora, più che sempre, regna in ogni gerarchia ed esige, per i suoi fini di bassa speculazione, la prostituzione di tutto.

Questo accade oggigiorno, e ci sarebbe il suo rimedio se fosse possibile fare due arti, come qualcuno crede, una per sè e una per gli altri. Ma il male si è che un artista non può fare che un'arte sola, ed avviene che più delle volte che egli è costretto a subire le più triste conseguenze delle sue migliori qualità. Si ha un bel dire allora: piègati, schiàcciati, condiscendi alle esigenze di chi compra, ed adatta il tuo sapere al suo criterio; chi sa il più, deve sapere il meno. Niente affatto; questo è uno di quei discorsi che hanno l'aria di dir molto senza dir nulla. Chi sa il più, non sa fare il meno; e chi sa il meno, non può fare il più. Di queste ne abbiamo delle continue e replicate prove, e me ne appello a coloro che, con tutta la buona volontà di demoralizzarsi, non riescono allo scopo; e come sono vani ed inutili gli sforzi del cattivo che vuol diventar buono, altrettanto inutili sono quelli del buono per diventare cattivo.

Tuttavia c'è chi non si persuade, e che, in nome dell' interesse che piglia a vostro riguardo, non cessa di consigliarvi a condiscendere per poter ripetere dall'arte prostituita i mezzi onde provvedere ai vostri particolari bisogni, e alimentare quella che farete per voi nelle ore avanzate.

E nella stessa maniera che così si parla ad un artista, si potrebbe dire ad una povera vedova: perchè non andate in qualche ora del giorno a far visita a quel signore? Voi ne ricavereste tanto da mantenere e dare una buona educazione ai vostri figli che tanto vi preoccupano. Questo è il caso preciso, ma il povero di spirito non se ne persuade.

Noi, nell' interesse dell'arte, abbiamo fatto al Ferroni quelle osservazioni che abbiamo stimate opportune dal punto di vista del progresso e del suo avvenire, e quello che pensavamo o a torto o a ragione, glielo abbiamo detto senza nulla nascondere.

12 giugno 1874 ADRIANO CECIONI.

Concetti d'Arte

sull'Esposizione di Napoli del 1877

1.

In questi settanta o ottanta anni di vita che l'uomo è chiamato a passare su questa terra, si direbbe che egli creda questo periodo interminabile quando lo vediamo intento, preoccupato, perduto dietro a qualcosa che gli può fruttare gloria, onori o denari. Obbedendo alle leggi della natura che lo chiamarono ad un esercizio, fa rare volte quello che gli viene indicato dalla propria inclinazione e il più delle volte ciò che gli viene imposto dalla forza delle circostanze. Questo succedersi di mesi, di giorni e di ore che lo conducono al suo termine, passano senza che egli rimanga mai interamente appagato nei suoi desideri e va quasi sempre sottoterra insoddisfatto, lasciando la trista eredità della vita a chi rimane nella eterna illusione di correggere l'andamento delle cose umane, in quella parte almeno che è ritenuta come cagione di ogni nostro male. Ma sebbene tutte le forze intellettuali siano volte eternamente ed instancabilmente a questo scopo, il problema non ha soluzione;

> . . . . e sotto
> Ogni clima, ogni ciel, si chiama indarno
> Felicità; vive tristezza e regna. (1)

L'indifferenza solo dovrebbe essere la manifestazione dello spirito umano in faccia a tutti gli avvenimenti, una volta che si è

(1) Leopardi, *Al Conte Carlo Pepoli.*

appreso dall'esperienza che nulla vale a renderci contenti; ma una gran legge c'impone una attività e siamo costretti, nostro malgrado, ad agire, e muoverci, ripetendo sotto diverse forme le stesse cose sempre sperando di trovare nell'attuazione il corrispondente delle nostre idee. L' immancabile disillusione è però sempre pronta a farci ricredere dei nuovi errori che l' uomo commette sempre, ancorchè sia animato dalla migliore volontà.

Fu infatti con la migliore volontà del mondo che i napoletani si messero con le mani e coi piedi, a preparare una splendida esposizione di Belle Arti, convocando tutti gli artisti della Penisola in congresso e mettendo, dal più al meno tutte le classi in moto.

L'avvenimento di un Congresso artistico in una delle più importanti città italiane, era un fatto nel quale avevamo riposte le più liete speranze per l'avvenire dell'arte. Gli uomini che la natura consacrò a questo esercizio, dovevano pensarci seriamente e farsi un dovere di esporre, qualunque fossero le proprie idee, onde produrre, in questa solenne occasione, qualche poco di bene e qualche miglioramento alle presenti condizioni artistiche.

Dovevano deporre tutti quei miseri rancori che gli tengono divisi, non in una aperta guerra civile, ma in una lotta ipocrita e gesuitica, alimentata da tanti piccoli livori, odii, gelosie ecc., lotta che non serve ad altro che a soddisfare una maldicenza passionata ed a sfogare una rabbia velenosa che gli fa essere oscurantisti, quando non sono maldicenti. Dovevano consultarsi a vicenda e senza dar luogo a vigliacche supposizioni; dovevano attaccarsi a ciò che vi era di meglio per combattere vigorosamente tutti gli ostacoli che si frappongono allo sviluppo artistico. Dovevano soffocare, almeno per un poco, le ire maligne per le quali vivono in accanito delirio a danno e scapito dei loro propri interessi e della loro reputazione, ed una volta persuasi che con la maldicenza non si edifica ma si demolisce, avrebbero trovato la maniera di rendersi reciprocamente giustizia, per quindi convenire intorno al modo da praticarsi per venire a qualche risoluzione nella questione dell'arte.

E dire che è in una delle classi più simpatiche della società che oggi si deplorano questi inconvenienti, cioè in quella degli artisti che sono, in generale, la gente più franca, più aperta, più sincera e più umana! Il difetto è dei tempi, e se gli artisti sono oggi così, le altre classi saranno ancor peggio. Del resto, è con grandissimo dispiacere ch'io

sorvolo sopra le loro piaghe; ma trovandomi oramai impegnato a parlare di loro, bisogna che le cose siano dette come sono, piuttosto che falsificare il loro carattere con l'adulazione. So bene che gli uomini del mezzo termine esigono che tutto sia detto in quel certo modo che non urti e che non spiaccia; ma quando si tratta di trasmettere le proprie impressioni e le proprie sensazioni, perchè non dirlo con quelle parole che riescono proprie a dare una giusta idea di quello che proviamo? Poniamo il caso che una tal cosa ci urti i nervi, e se sentiamo in noi stessi che il miglior modo di esprimere la nostra impressione è questa frase, perchè cercarne un'altra per far piacere al convenzionalismo degli uomini del mezzo termine? Si può dire lo stesso in altri modi, dicono essi; ma questo equivalente è una falsificazione, e colui che preferisce impiegare i termini più propri, più adatti, cioè quelli che più servono a dirvi la più schietta verità, perche deve trovare un giro vizioso per non farvi sapere quello che, in fondo in fondo, egli pensa a vostro riguardo? Convengo che il *Galateo* sia un grandissimo libro; ma in alcuni casi l'osservarlo è una colpa. Se il vostro lavoro, ripeto, riesce *odioso*, bisogna persuadersi che una parola così non si adopra che in forza dell'impressione che proviamo, e se, per obbedire a una malintesa convenienza, ne impieghiamo un'altra, non vi diciamo la verità, e vi togliamo il vantaggio di farvi conoscere il vero effetto che il vostro lavoro produce sopra certe nature, le di cui impressioni possono servirvi di regola.

Quanto ai clamori, alle ire, alle agitazioni, ai malcontenti, alle proteste suscitate dalla premiazione del Giurì, non è cosa che faccia alcun torto agli artisti che hanno protestato, ma fa torto invece a chi gliene fa carico e a chi vi legge dentro con maligne interpetrazioni.

Gli artisti sono, dal più al meno, sinceri e indipendenti, e come tali si sono dimostrati in questa circostanza. Questa esposizione, tanto aspettata da tutti, gli teneva in una certa apprensione avanti che avvenisse, per il timore che avevano che le cose non dovessero finire con quella rettitudine desiderata. Tutti si preparano, tutti fanno più o meno i loro sforzi, spendono denari, fanno sacrifizi in seguito ad un regolamento che gli illude e che promette mari e monti a chi in essa si sarebbe distinto. Si pensa ad eleggere un Giurì; il regolamento consente che gli espositori possano essere giurati, e quelli allora fanno di tutto per divenire eletti.

Il Giurì finalmente si forma e quali ne sono stati i resultati? Quelli che ogni uomo, compreso dei tempi in cui viviamo, si poteva attendere.

È inutile farsene una croce, bisogna rassegnarsi alla forza delle cose e persuadersi che la colpa è del sistema e non degli uomini. Se gli uomini attuali, nel disimpegno delle loro funzioni, rendono evidentemente manifesta la preoccupazione del proprio interesse, ciò è in forza del sistema che gliene somministra l'occasione per cui qual rimprovero fare ad un individuo che ne commette di tutti i colori per giungere ad un intento, quando ha potuto constatare che questa è la teoria dell'epoca?

Il faut arriver, dicono i francesi; e nei pallidi riflessi di questa società malata, non intendiamo a sordo, e per arrivare a soddisfare la propria vanità e il propio interesse, facciamo impunemente quello che una trentina d'anni indietro avrebbe scandalizzato gli uomini più corrotti.

E questo cosa vuol dire? che tutto è lecito quando è ammesso dalla maggioranza, e che non vi è d'illecito che ciò che appartiene alla minoranza; quindi abbasso gli scrupoli e far di tutto pur di arrivare a conseguire uno scopo per dopo rispondere al disprezzo degli scandalizzati, che il mondo non è fatto pei minchioni.

Chi è che ha voce in capitolo? Non l'intelligenza, ma coloro che si sono imposti alle masse e che la società riconosce come uomini arrivati; e questi troveranno buono tutto ciò che offre loro il modo di concludere un affare, e stringeranno cordialmente la mano a chi fa verso di loro quello che essi hanno fatto verso gli altri per *arrivare*. E chi non è per natura come questi, si agita, si affanna, s'inquieta, si travaglia, s'arrabbia e, nonostante che le cose sieno tali da rendergliene la più chiara ragione, non si dà pace.

Sapere e vedere che è questione di numero, che gli sforzi dei meno riescono vani e talvolta ridicoli contro le forza dei più, dovrebbe persuadere anche i più ottosi; ma invece la lotta sì perpetua e chi, nella lotta che si combatte ora, ha la disgrazia di sentirsi impicciato dal pudore, si ritiri e si contenti di rimanere a casa a piangere le sue miserie e fors'anche a patire la fame. Il possedimento di certe qualità a nulla vale se queste non sono conosciute, ed oppenendosi alla loro evidenza l'oscurantismo che oggi esercita un'azione potente, il possederle non basta ma bisogna vantarle; quindi fa d'uopo di tromba

e gran cassa e procedere avanti come fanno tutti gli uomini moderni che hanno preso, o vogliono prendere, il posto alla predica. Infatti chi è che non osserva che fra i sistemi di oggigiorno, il più generalmente adottato è quello di far vanto di sè? Ogni uomo vi dice: *Io* ho fatto, *io* ho detto: fui *io* che dissi: se non ero *io*.... e, così dicendo, si apre la via fra la calca millantandosi, di cose non vere, oppure a due terzi esagerate. E se si tratta di uno scrittore, vi dirà che egli ha venduto a carissimo prezzo il suo scritto; se si tratta di un compositore di musica, vi dirà lo stesso; il pittore strombetterà di aver venduto a un prezzo favoloso il suo quadro; lo scultore la sua statua; l'uomo politico avrà sempre in bocca la storia dei fatti dove egli si trovò per caso, raddoppierà gli anni del suo esilio o della sua carcerazione, e si atteggerà a martire della libertà; l'avvocato vi darà ad intendere di aver vinte delle cause che non sono neanche avvenute, il medico di aver operato delle cure miracolose e di aver guarito tutti quelli che ha invece ammazzato; e gli uomini serî che non possono procedere in tal guisa si ritirano ed il posto rimane ai ciarlatani. E con un tale andamento di cose si pretendeva che il Giurì desse un esempio di modestia che non è forse neanche mai esistita?

Era certo che ogni giurato, avrebbe a nome dell' *individualità*, fatto l'avvocato del proprio lavoro; e per non pregiudicare il proprio interesse l' intelligente avrebbe appoggiato l'asino, perchè in quel caso l'asino aveva voce in capitolo, cioè un voto. L'errore fu commesso dal Comitato che offrì ai giurati il modo di potersi giovare scambievolmente; il mondo è di chi lo piglia e quelli erano uomini di troppo spirito per lasciarsi sfuggire una tale occasione. Oltredichè ognuno può rispondere agli attacchi violenti del malcontento generale: perchè mi mettete nella posizione di essere giudice e parte e poi pretendete che io mi dia la patente del ciuco per farvi piacere? Niente affatto, io non ho punto questa convinzione di me stesso; per conseguenza non posso nè voglio affettare questa malintesa modestia.

II.

Dopo che abbiamo messo sulla lingua quello che tenevamo in cuore relativamente agli artisti, entriamo nell'esposizione e facciamo lo stesso sulle opere. Giunto espressamente da un altro paese, corro

difilato in via Costantinopoli, ed entro impaziente nelle sale a fare una prima scorsa. Avendo imparato dall'esperienza che non bisogna mai fidarsi delle prime impressioni, torno l'indomani per la seconda volta, e dopo la terza visita mi parve di potere liberamente affermare che questa esposizione è la raccolta di tutte le opere che hanno visitato tutte le promotrici d'Italia, opere viste e straviste, mandate da Erode a Pilato per essere venute in uggia anche agli artisti che le hanno fatte e venute ora ad invadere questa esposizione in cerca di miglior fortuna. Non una sola individualità è comparsa sul campo della pittura, non un indizio di ricerca, non un semplice tentativo; mentre all'incontro la scultura, eccettuata la lombarda, si presenta più ardita, più coraggiosa e più investigatrice. Però, in mezzo a queste qualità, occorre dire che il difetto principale che si rende manifesto in tutte le produzioni artistiche dei nostri tempi è la mancanza di sviluppo, e questo difetto tiene, non è mai troppo ripeterlo, allo scetticismo e al cinismo che funestano da qualche tempo le belle arti; per la qual cosa quasi ogni artista battezza come ultimata la propria opera alle prime congratulazioni che riceve, e ciò per non entrare in complicanze di lavoro, per non compromettere le parti già lodate e per non correre il rischio di peggiorarle; quindi lavori d'impronta, di tocco, d'impressione, di macchia, schizzi senza senso comune, lavori risultanti da un artifizio di pennello o di stecco, infine un insieme che minaccia il sopravvento della cifra nell'arte.

Cercare il modo perchè quest'arte di cifra non pigliasse il predominio, far di tutto per impedire che la sua spudoratezza continuasse ad insistere nei suoi piani d'accentramento, dimostrarne sempre più le triste conseguenze, era la cosa da doversi trattare al Congresso; ma avendo il Congresso avuto luogo a Napoli dove quest'arte è accarrezzata, con Roma vicino dov' è diventata un vizio, è accaduto che gli artisti che lì intervennero, essendo stati quasi tutti napoletani e romani, tutta gente naturalmente interessata nella questione, proclamarono il *Salon* perchè questa pittura assumesse in seno alla capitale il tipo d'arte nazionale.

Questo fatto non ha nessuna importanza se si considera che al Congresso non vi ebbero parte gli altri centri d'Italia, eccettuato qualche individuo che andò a Napoli con tutt'altra intenzione che quella di discutere. Tuttavia non mancò chi sorgesse per protestare

contro la parola *unanimità*, facendo resultare da una contro prova che varî altri erano come lui contrarî alla malaugurata idea dell'esposizione permanente a Roma.

Non è per un semplice spirito di opposizione che noi siamo contrarî all'idea di questa esposizione, ma perchè siamo profondamente convinti che un tal fatto apporterebbe un grandissimo danno all'arte, tanto più ora che essa si è buttata ad ogni specie di dissolutezza. Il luogo dove avviene una esposizione è quello che dà la legge e la norma; un'opera d'arte che sarà stata apprezzatissima nel proprio paese può giungere, ancorchè buona, indifferentissima in un altro, per la semplice ragione che da un paese a un altro c'è troppa differenza di gusto e di principii. Ora se l'opera che ebbe successo nel posto dove fu fatta, ritorna inconsiderata dal paese dove fu esposta, l'artista o non vi esporrà più, o darà luogo a delle transazioni, per avere un migliore successo nell'avvenire. L'artista come qualunque altro produttore, ha bisogno di ricavare un frutto dalle proprie fatiche, e il giorno che il proprio lavoro gli rientra nello studio facendogli mancare questo frutto, egli si trova, non solamente scoraggiato, ma in un dissesto positivo e qualche volta a delle brutte prese; ed allora ha un bel rivolgersi a destra e a sinistra, non troverà che della gente che gli faranno accorgere indirettamente il concetto di minchione in cui è tenuto dopo il suo insuccesso. Ammettete il caso che egli avesse la coscienza delle sue qualità artistiche e che gli fosse noto che rimase inconsiderato precisamente per queste qualità tenute in nessun conto nel paese dove egli avventurò il suo lavoro? In tal caso le sue qualità rimangono un capitale morto e non bisogna pensarci più; quindi o volare al centro per far l'arte che corre o smettere. Meglio correre al centro e fare come fanno gl'industrianti, oggi uno, domani due, domani l'altro tre, e alla fine tutti, eccettuati i maestri comunali.

Così è successo a Parigi, lo stesso succederebbe in Italia. Ma bisogna sapere che a Parigi è forza fare un'arte parigina; e se un marsigliese o qualunque altro francese va lì a stabilirsi con delle idee strambe, bisogna che le deponga subito e faccia ciò che esige quella società; altrimenti bisogna che torni a casa. E di ciò ne potrebbero far fede alcuni che son partiti dall'Italia stimati, per andare a stabilirsi a Parigi, dove son saliti in gran fama, a scapito della stima che avevano in Italia; e questo perchè? perchè hanno

dovuto disfarsi delle qualità che gli rendevano stimabili nella loro patria, per sostituirvi quelle che erano apprezzate in Francia.

E noi che abbiamo rimproverato agli altri questo modo di puttaneggiare coll'arte, dovremmo trovarci a vedercelo imposto? Sì signore, imposto; perchè una volta che esistesse una esposizione centrale, la residenza nel paese ove essa avvenisse sarebbe una determinazione indispensabile, un passo forzato. Chi si metterebbe a fare un lavoro in mezzo ad una società per poi mandarlo a cercar fortuna in un'altra? Ciò potrebbe avvenire per la prima volta, ma dopo la prima si ritorna al caso che ho già notato. Oltre alla differenza del gusto, del principio, che si oppongono al buon esito di un opera, ce ne sono varii altri e sono questi: L'esperienza ci ha insegnato che il lavoro, dopo fatto, ha bisogno di essere tutelato: quindi, non appena spedito, bisogna corrergli dietro, per assistere allo scassamento, alla collocazione, sentire il vento che spira, fare quelle pratiche che alcuni di quelli che mi leggeranno sanno così bene eseguire. Eppoi, senza entrare in tanti dettagli, basti la citazione di certi fatti. A chi una esposizione reca maggiori vantaggi? Alla gente del paese dove l'esposizione ha luogo. Questa è una verità indiscutibile. Nel tempo che è un bene per l'arte che la scultura milanese all'esposizione di Napoli non sia stata premiata e nemmeno venduta, credete voi che se l'esposizione avesse avuto luogo a Milano sarebbe andata così? Neanche per idea. Dunque questi son fatti che provano chiaramente che coloro che si trovano più lontani dal luogo dove l'esposizione avviene saranno sempre i più sacrificati; per cui se l'esposizione dovesse essere a Roma i piemontesi e i lombardi avrebbero molto da sperare!

Lasciamo questo punto e fermiamoci un momento a considerare quali sarebbero le conseguenze artistiche se l'esposizione avesse luogo in Roma. Abbiamo detto che il paese dove l'esposizione avviene impone il gusto e lo stile; l'idea che Roma (avuto riguardo agli uomini di merito che in essa risiedono) non produce che masse di lavori puramente commerciali, lavori di cifra e di tocco, tutti fra loro ugualissimi, senza che si appalesi fra una ventina di essi la minima differenza; arte locandiera, mezzana, fatta e pensata esclusivamente per i Goupil e comp.[1]; l'idea dico che quest'arte dovesse essere quella che impugna lo scettro dell'avvenire ci fa ribrezzo; e se questo dovesse essere il suo esito, si po-

trebbe fino da questo momento depositare gli arnesi e mutar mestiere. Ammesso anche il caso che l'arte che si fa in Roma risplendesse per le sue qualità, non per questo l'idea d'una esposizione centrale cesserebbe di essere un errore. Io approvo moltissimo e difendo il modo come si sente e s'intende l'arte in Toscana, ma se si arrivasse a veder fare da tutti in quello stesso modo mi riescirebbe noioso e monotono; quindi come è da propugnarsi in arte lo sviluppo individuale, per la stessa ragione deve darsi grande importanza allo sviluppo locale.

Gli artisti di Roma, dal loro punto di vista, hanno ragione a desiderare che si faccia questa esposizione nella loro città; ma non c'è veruna ragione che la debbano desiderare quelli che si trovano al di fuori. Io non posso mai credere che le altre provincie vogliano tenere in nessun conto le proprie tradizioni artistiche e voglino fargli lo spregio di dargli un addio per sempre. Non posso mai crederlo, perchè sarebbe un darsi da sè nelle gambe, uno spogliarsi dei migliori abiti per parer dopo, più miserabili di prima. Ma, ammesso pure il caso che a forza di maneggii e di pressioni, venisse ad avverarsi questo fatto, pare a voi che la Toscana, con le sue tradizioni, potesse mai arrendersi a questa idea accentratrice? Per vedere in essa rimaner soffocate le sue più belle aspirazioni? E mai possibile che essa possa decidersi a darsi un colpo d'accetta sulla testa e dichiarare a sè stessa io non sarò più nulla?

Ecco perchè i fiorentini hanno protestato, e si sono riscaldati, e mi pare che la loro opposizione sia giustificata abbastanza. Si persuada poi il Governo, come pure l'intiera classe artistica, che questa opposizione è fatta al solo fine di tutelare il buono svolgimento dell'arte in Italia e che, se la deliberazione di una tale esposizione venissefatta a favore di Firenze, i fiorentini stessi sarebbero i primi a disapprovarla.

Torniamo ai lavori.

La scultura a questa esposizione presenta quattro tipi d'arte, fra loro differentissimi, e sappresentanti quattro importanti provincie, cioè Napoli, Milano, Firenze e Roma. Non c'è bisogno di grande acume per riconoscere quali sieno le opere che portano l'impronta della scultura romana, quali quelle che caratterizzano la scultura napoletana, quali quelle che rappresentano l'arte statuaria in To-

scana, e quelle infine che si possono francamente dichiarare campioni di marmo lavorato in Lombardia.

La scultura, romana che tende al più sguaiato barocchismo, letica con la scultura toscana, tendente ad un purismo reale; la scultura napoletana, che si manifesta con un realismo brutale, si oppone alla smorfiosa apparizione della snervata lavorazione lombarda.

Chi può negare di non ritrovare il Bernini nel gruppo dei *Fratelli Cairoli*, e nell' *Iacopo Ortis?* Nessuno, ammenochè non si voglia negare per progetto. Io non esito punto a collocare questi lavori nel campo dell'arte decorativa; e, come tali gli si può accordare una importanza relativa e mettergli fuori di discussione; ma se invece si vuol loro assegnare un posto fra quelle opere che non sono informate ad altro principio che a quello della interpretazione della natura, allora debbo dire che un tal posto sarebbe usurpato, inquantochè il gruppo del Rosa è la rappresentazione di quel fatto e non la interpretazione. Bisogna intendersi; un occhio non basta che ci dia un' espressione di ferocia; ma, indipendentemente da questo sentimento, occorre che si renda manifesto lo studio che l' artista fece per ottenere l' effetto e si appalesi che il risultato non è dovuto alla combinazione di una steccata esagerata e dal sacrifizio dell' occhio stesso, ma alla interpretazione delle parti nelle quali ha consistenza l' espressione. Se un' artista ottiene l' effetto di un tutto con l' esagerazione delle parti che lo compongono, noi non possiamo accettarlo perchè resultante da mezzi falsi e bugiardi. Il pubblico che non s' intende di una data cosa, può contentarsi dell' effetto apparente; ma noi, che gli abbiamo rimproverato i suoi entusiasmi sopra i lavori di artisti eminenti, perchè questi lavori, sebbene pregievolissimi da molti lati, non erano informati a quei principî da noi ritenuti come essenziali, no. Questo lo abbiamo fatto senza nessun riguardo per alcuni e dobbiamo continuare a farlo per tutti, senza passione e senza spirito di parte. La scelta del soggetto nei *Fratelli Cairoli*, è lodevolissima, e il momento è spiegato con sufficiente evidenza. Però bisogna contentarsi di guardarlo senza discuterlo, perchè se no diminuisce l' interesse man mano che si scende all' esame delle parti. Bisogna interessarsi del fatto che rappresenta, e dopo che la mente si è riportata alle patrie battaglie e ai martiri della libertà, bisogna tirar di lungo. Vi sono dei fatti che hanno interesse in se stessi, che anche raccontati dalla gente più idiota ci fanno

effetto: se l'interesse del fatto rimane al di sopra del sentimento dell'autore che lo rese, l'opera è scadente, perchè il pregio allora si ristringe nel fatto per se stesso; se invece l'interesse dell'artista rimane al disopra del fatto, l'opera è forte.

L'aspetto di questo lavoro mi è parso volgare: Ci riporta colla mente al palco scenico e, sebbene il soggetto sia reso all'evidenza, non ci desta interesse, non ci interessano i fratelli Cairoli e nemmeno l'artista che gli fece.

Ma quando si pensa all'*Illusione* del signor Moneta di Milano, all'*Hypatia* del Tabacchi, alla *Prima impressione dell'acqua* del Tantardini, alla *contessa Matilde* del lucchese Consani, il signor Rosa diventa uno dei bravi scultori italiani e il suo gruppo un capo d'opera.

E sotto l'impressione di questi lavori non posso tirar di lungo, come mi ero prefisso, sopra la statua dell'*Iacopo Ortis* del Ferrari di Roma. Non mi ci fermo per farne degli elogi, perchè quel lavoro entra nel campo dei tentativi non raggiunti. Quello però che mi struggo di dirgli si è che, avendo egli avuto la buona intenzione di dare quel movimento alla testa, bisognava, in quel caso, dare una grande importanza al guanciale per ritrovarci quello che si perdeva della faccia. Chi sa un artista quante combinazioni avrebbe trovato in un guanciale sotto un'azione violenta e convulsa quale avrebbe dovuto essere quella. Queste si chiamano risorse artistiche che, quando mancano, tocca all'osservatore a immaginarle; e noi, punto disposti a durare questa fatica, andremo piuttosto a fermarci sopra una statua che vediamo barbaramente situata sotto la finestra.

Ecco uno di quei casi che mi fanno venire alla mente tutti gli uomini di corta vista e gli sputa sentenze di mia conoscenza, e penso fra me; il tale, il tal altro troverebbero strano e quasi inverosimile che un *Ragazzo nudo* possa azzardarsi a tenere un gatto da una mano e un topo dall'altra, facendo con questo le cilecche all'altro che si vorrebbe scagliare a divorarlo. A me invece piace moltissimo così com'è, perché mi riporta la mente ai giuochi dei Pagani, agli spettacoli degli anfiteatri, ai gladiatori combattenti con le bestie feroci, e trovo tanto naturale che, mentre al di dentro la folla assisteva a quelli spettacoli, al di fuori vi fossero i ragazzi a tormentare gli animali più comuni, senza punto preoccuparsi del pericolo di uno sgraffio e nemmeno di un morso. Se quel ragazzo fosse ve-

stito non mi piacerebbe più, mi allontanerebbe da quell'idea e mi parrebbe una cosa sbagliata, inquantochè un ragazzo dei nostri tempi non si azzarderebbe a fare un trastullo simile, neanche vestito di ferro.

Questa statua, opera del sig. Gesualdo Gatti, si può considerare come uno dei buoni lavori di questa esposizione, prima di tutto per la novità del concetto e per l'evidenza antibanale. È modellata con disinvoltura, articolata benissimo e buonissimo è l'incasso dello scheletro. Però, come sono innegabili queste qualità, è altrettanto innegabile che quella facile esecuzione tende a divenire una bravura dozzinale, se il signor Gatti non si propone di frenare il sopravvento della mano con degli studi serî e radicali.

Questo lavoro proviene da Firenze, il che si riconosce dall'indirizzo della scultura.

È ormai un fatto positivo che la scultura in Toscana si è fatta luce, è convinta dei suoi principî e va avanti sicura del fatto suo. L'idea che tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte, furono i primi entusiasmi di una novella èra artistica; e non appena queste parole divennero una convinzione per alcuni, la guerra fu dichiarata agli antichi, ed anche i meno addestrati nell'arte seppero accusargli di errori che erano palesi a tutti coloro che avevano avuto il benefizio di aprire gli occhi della mente. Bastò che cominciasse questa discussione, per non potere tornare più indietro; ed una volta persuasi che gli antichi avevano fatto ciò che era voluto dai loro tempi, che l'arte non finiva lì, e che il partito migliore che rimaneva a prendersi era quello di accingersi a fare precisamente ciò che essi non avevano fatto, ognuno, intendo dire di coloro che così la pensavano, si diede, pieno di poesia per l'arte, a nuovi studî e a nuove ricerche. Del resto, niente di più logico di questo ragionamento; ma la massa dei ciuchi, che non poteva abituarsi all'idea di far divorzio con i grandi e i sommi fino allora venerati da tutti, volle rimanere loro fedele; e da ciò ebbe principio la guerra civile fra gli artisti. Gli altri si consacrarono allo studio del vero, essendo questo il solo mezzo per fare ciò che non era stato ancora fatto; e quelle cose in natura, che dagli antichi erano state omesse, trascurate e non viste, divennero il soggetto principale dei loro studî; e se gli antichi assoggettarono la natura a delle correzioni, i moderni non si permisero questa libertà e, sempre pre-

senti all'idea che *tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte*, riproducevano scrupolosamente tutto ciò che cadeva loro sotto gli occhi. E così da un tentativo ad un altro, l'arte giunse fino a rendersi persuasa che il sentimento va ripetuto interamente dal lato tecnico; e questi sono gli studî, ai quali ora s'accinge la scultura in Toscana.

Mi dispiace che non ci possano essere dei saggi che stiano a confermare le mie parole; pur tuttavia quasi tutti i lavori venuti da Firenze a questa esposizione, si trovano in quella via.

Per esempio chi avrebbe scelto fra gli antichi un soggetto come ha scelto il Grita coll'*Episodio del bombardamento di Palermo?* La scelta di un soggetto tale, parte da un principio, e tutto ciò che si parte da un principio ha un valore. Si può negare che il tentativo sia lodevole e il resultato apprezzabile? No di certo. In che cosa si riconosce l'artista moderno da quello antico? Da alcuni pensieri e da certe ricerche nel sentimento. La mano sinistra della madre rimasta a contrasto contro un pezzo di rottame, non è ella un'idea eminentemente moderna ed eminentemente artistica?

Il bambino moribondo, che con una mano si tiene il collo di un piede per il forte dolore che vi sente, mentre con l'altra ricorre in cerca della faccia della madre per accertarsi che essa gli è vicina e perchè il solo toccarla e il solo sentirla sotto la mano gli reca sollievo in tanto patimento, non è egli un pensiero di primo ordine e quanto mai si può dire squisito? Questo pensiero interpreta la nostra razza, il figlio, la madre; quell'atto dichiara quel ragazzo figlio di quella donna, più di una fede di nascita; e se la mano, invece di correre alla faccia si fosse posata su qualche altra parte del corpo, il gesto sarebbe stato meno intimo, più dubbio e più dozzinale. Questa idea è propria all'arte, perchè supplisce col gesto alla parola e sotto l'impressione che essa ci produce, sentiamo nascere in noi un interesse per l'artista. Tutto questo poi sarebbe nulla, o molto poco, se non venisse trasmesso e sostenuto da una buona scultura. Io chiamo buona quella scultura che mi trattiene a guardare ciò che essa rappresenta, che mi rende interessante il lavoro e l'artista che lo fece; infatti, m'accorgo di aver ragione quando mi metto ad esaminare questo lavoro parte per parte. Esiste un gruppo, non mi ricordo bene se nella sala quarta o quinta, rappresentante una *Donna che rimprovera un bambino* che gli piange alle ginocchia; quella

scena è vista con la massima verità e con una simpatica ingenuità; ma con tutto ciò non si può guardare; la scultura è tale da farvi scappar via ad onta di qualunque sforzo che facciate per rimanere; lì, con una idea simpatica ed un soggetto piacevole, non vi potete trattenere; nell'altro, con un soggetto che fa orrore, specie poi come il Grita lo concepì, siete costretti, se v'intendete d'arte, a fermarvi e a trattenervi per lungo tempo; lì, la scultura sciupò e distrusse tutto; qui invece, abilitò ed impose ogni cosa. Ecco ciò che ci prova di quale e quanta importanza sia il lato tecnico nell'arte.

La *Cieca nata* anch'essa, deve la sua esistenza artistica alla buona scultura che la sostiene. Con un soggetto come quello, ingrato al gusto generale degli uomini, la cosa più facile era quella di passare per un imbecille; ma l'arte seppe imporlo, e non lo impose ricorrendo a dei mezzi banali, come sarebbe stato quello di scegliere un bel visino e tutto un insieme di una bella ragazzina per far dire al borghese: « peccato! così graziosa senza la vista! » La scelta di quel tipo sta in un principio, e se c'è un merito forte, per me, nel principio che informa quella figura, è quello di aver dato quella fisonomia a quella ragazza. I bei visini si trovano nei magazzini di Goupil a Parigi e di Pisani a Firenze, o se nò negli studî dei loro operai; ma gli artisti nati per l'arte e che hanno questa malattia fitta nell'ossa, scelgono il viso che più si adatta a rendere una idea.

L'aspetto totale di questa figura è di un realismo senza *blague*: la parte superiore è eletta, ma non si può dire così della parte inferiore, perchè risente di un pregiudizio accademico di linea, di partito di pieghe, tutte cose che mettono in contradizione una parte con l'altra, che rendono la figura informata di due principî, il principio accademico e il principio del vero. Con tutto questo, la sottana è ben fatta, la piega è ben mossa e studiata con un particolare interesse; nella parte superiore nulla ci rende scontenti; le braccia escono bene dalle spalle e la mano che cerca le lettere esprime, con un movimento distinto, il tatto finissimo che hanno quei disgraziati privati della vista.

Troppo lungo sarebbe enumerare ad una ad una le qualità che rendono pregevole questo lavoro; ma è certo che, sommato insieme con gli altri del medesimo artista, si può liberamente affer-

mare essere queste opere di buonissima scultura, nè gli si può negare di esser tale che da un asino o da un oscurantista.

La scultura va avanti con passo ardito, e par che abbia voglia di mettere a dovere la pittura e di correggere le sue follie e le sue pagliacciate. Gli uomini nuovi della scultura sono importanti per l'avvenire dell'arte, gli uomini nuovi della pittura sono peggiori dei vecchi. Il D'Orsi e l'Amendola sono due artisti che abbiamo conosciuti per la prima volta in questa Esposizione, e siamo molto lieti di aver fatto la loro conoscenza. Sono ambedue ricchi di belle qualità, ed esiste in essi tutto il materiale per divenire due fortissimi artisti scultori. Per ora sarebbe un poco difficile fare un prognostico sul loro avvenire, inquantochè le brillantissime qualità da essi possedute ci giungono note attraverso a un certo che di sfasciato, di esagerato o di troppo lasciato che esiste nei loro lavori; e confessiamo loro francamente che, continuando in quella maniera, non sapremmo proprio dove anderebbero a cascare.

Il D'Orsi col gruppo dei *Parassiti* e l'Amendola con quello del *Caino*, si sono messi sopra un terreno falso. Rendendosi interpreti di un'epoca più che trapassata, non si può fare a meno di transigere e di cadere un poco nel convenzionale; e non so capire come degli artisti, che rivelano in quegli stessi lavori tanta potenza di fare, con qualità opposte all'arte di quei soggetti, abbiano potuto affezionarsi a quella scelta, senza riflettere che quelle sono cose per i professori delle accademie. Noi abbiamo la vita palpitante sotto gli occhi, abbiamo la nostra società che reclama tutta la nostra osservazione, abbiamo la nostra epoca da interpretare, ed abbiamo tanto e poi tanto davanti a noi, da spingere le nostre ricerche all'infinito senza rimanerci un minuto di tempo da pensare ai greci, ai romani o agli antichi ebrei.

Tuttavia ambedue ne sono usciti abbastanza bene. L'Amendola nel fare il *Caino* si è partito da un buonissimo principio, ed apparisce chiaro il lavoro ch'egli fece con la mente per renderci l'uomo primitivo, l'uomo del delitto oppresso dal rimorso: e tanto egli seppe rendere il cupo assorbimento di un pensiero fisso e lo stato affannoso cagionato in Caino da questo pensiero, che, per quanto abituati a provare un sentimento di orrore per questo tipo della Bibbia, davanti a questo gruppo ci sentiamo presi da un senso di pietà per lui e ci pare che se fosse vivo gli diremmo qualche parola di con-

forto - più di quello che non fa la sua donna, la quale, nella sua qualità di selvaggia, fa anche troppo, tentando di scuoterlo da quello assopimento. Il petto rialzato in su spiega, con evidenza quel lungo respiro che fa l' uomo dopo essere stato per un pezzo concentrato in un pensiero doloroso, e il gesto delle braccia riesce un movimento logico e naturale dopo quel rialzamento del petto. La sua donna lo scuote, ma inutilmente; egli pensa a suo fratello, ha sempre presente quella scena terribile, gira attorno uno sguardo inquieto, vorrebbe non averlo ucciso e manda di tanto in tanto un lunghissimo ed affannoso sospiro.

Questo concetto tanto più c'interessa inquantochè è espresso con una scultura robusta, con un fare maschio e libero e con grande solidità nelle parti. Le gambe del Caino sono improntate con fermezza e gran nervo; la donna è vista largamente e vi sono dei rilievi benissimo rivestiti; ma come concetto e come carattere lascia molto ancora a desiderare.

Però se l' Amendola, nei lavori che farà in seguito, ci starà un poco più sopra, si accorgerà che c' è da andare ancora molto più in là, ed allora ci farà vedere di saper bene disimpegnare, nè siam certi, quello che ha trascurato in questo gruppo.

Il Belliazzi per esempio non merita questo rimprovero, perchè egli ha fatto tutti gli sforzi per mettere ad effetto tutto il più che poteva; ma accanto all' Amendola, al Grita e al D' Orsi i suoi lodevoli sforzi sono riusciti vani, quindi non si può dire che in questa esposizione egli faccia una delle prime figure; pur tuttavia come scelta di soggetti corrisponde benissimo al programma dei buoni principî e cammina coll'arte in progresso. Non si può dire che sia un artista forte, ma è logico. Il suo gruppo *(L'avvicinarsi della procella)* è una cosa di qualche merito; però manca di nuovità nella scelta del soggetto, ed anzi pare piuttosto una cosa di seconda mano che una impressione avuta direttamente dal vero. C' è un certo spirito di osservazione, ma rimane sacrificato da una debole fattura. Il carattere delle figure ha poca importanza. Eppoi vi è qualche cosa di tozzo o di rientrato che lascia malcontenti. La scultura di questo artista è in generale un poco rachitica; essa non ha forza di sostenersi, nè regge, per conseguenza, ai confronti; fa la sua figura framezzo a della roba molto inferiore e immeschinisce accanto a delle cose superiori. Se il Belliazzi si decidesse a modellare più franca-

mente, ad emanciparsi da quel ciancicato, da tutti quei pastellini di terra appiccicati l'uno sopra l'altro, credo che giungerebbe a dare un resultato più brillante al gusto che ha nella scelta dei soggetti; ma se gli avverrà un'altra volta di perdersi in una accademia vestita come è quella di quel ragazzo che dorme, anche il merito della scelta andrà diminuendo.

Il D'Orsi nel soggetto dei *Parassiti*, seppe in gran parte levarcene le gambe, e il resultato è dovuto a una certa stranezza nella linea e a una forza d'impronta eccezionale. Il braccio destro della figura con lo spunzone in capo, è pensato con ingegno ed improntato con altrettanto ingegno, e il braccio sinistro penzoloni, specialmente la mano, non ha minore importanza dell'altro. Quei pastelli sono messi con un sentimento di scultura che fa pensare; quella mano volgare è di un realismo senza transazione e di una giustezza di forma unica; ed eccoci in chiave, il *giusto*, poichè in arte il *bello* è ciò che è *giusto*. Difatti il D'Orsi è stato giusto, anzi giustissimo in ogni suo dettaglio. Ma come poteva fare ad esserlo nel soggetto? Nessuno gli può negare la giustezza della forma, mentre gli si può negare, volendo, che quelli siano i parassiti. Se con questo titolo ha voluto rappresentare quella classe degli antichi romani che passava tutta la sua vita mangiando e bevendo a scrocco, mi pare che, con l'aspetto che hanno quelle figure, non ci sia da trovare molta gente che vi riceva volentieri in casa ed alla propria tavola, ed allora il carattere sarebbe sbagliato; se invece ha voluto alludere a quella classe di persone che non fa altra cosa nella vita che quella di mangiare e digerire, ed allora non so capire perchè andare a cercarla in quell'epoca, mentre esiste ai dì d'oggi come esisteva allora. Infine se i parassiti sono degli oziosi, consumatori delle altrui sostanze, quelli uomini lì hanno il carattere che gli nega questa possibilità; se invece sono degli oziosi consumatori delle sostanze proprie, hanno parimente il carattere che gli nega di essere in quella condizione. Che poi il D' Orsi abbia dimostrato nell' insieme dei suoi lavori una forza eccezionale, dal lato del carattere ed anche in certi dettagli dello stesso gruppo ne abbiamo una prova evidentissima. La colpa sta nella scelta del soggetto, ed ecco cosa succede ad impegnare l'arte con le pagine della storia antica, invece di cimentarla e metterla in rapporto diretto con la natura vivente.

Prima di lasciare questo lavoro, desidero domandare al signor d'Orsi perchè volle dargli quell'idea di una cosa scavata, di un'opera sciupata dall'attrito del tempo e restaurata per mettersi alla esposizione? Non era meglio presentarla in tutta la sua freschezza? Non so capire perchè ricoprirla di quella sporcatura a bronzo; lasci far uso di questo artifizio a chi ha bisogno di nascondere la propria impotenza nel modellare, ma non lo faccia lui che in quella parte è forte.

Esistono di questo stesso artista varie altre cose, fra le quali tre piccole, col mezzo delle quali ci possiamo fare un concetto più preciso di questo scultore. Sul gruppo dei *Parassiti* mi sono accorto delle sue belle qualità; ma mi è parso che esse si trovassero sotto l'influenza di un traviamento; mi è parso di vedervi una mano costruita per la scultura che ostentava un fare pittorico, e uno stecco che faceva la scimmia al pennello; mi è parso di vedervi, in mezzo a tanti pregi, un non so che di goffo, non come cosa voluta per il carettere delle figure, ma come resultato di un modo di fare un po' ciarlatanesco; e mentre vi trovavo un'artista franco e bravo in certi punti, mi pareva di vederlo impappinato in certi altri, come per esempio nelle pieghe e in qualche altro scuro. Ma tutti questi dubbî si dileguarono di un colpo alla vista di quella testina di un *Romano antico*, di quella *Vecchia* addormentata con la corona in mano, e soprattutto di quella figurina in bronzo rappresentante un *Venditore*, con la quale mi persuasi che si trattava con una di quelle individualità che non sono nè possono essere frequenti in tutte le esposizioni.

Era un gran pezzo che sopra un'opera d'arte non avevo provato l'impressione che provai sopra questa figurina. Una tale scoperta mi fece immenso piacere, prima di tutto perchè mi si completò un artista per il quale avevo già concepito tanto interesse, poi perchè mi confermai in certi convincimenti che io sono lietissimo d'avere. Quella figura è un'opera seria. Il primo giorno che la vidi lasciai la esposizione con un vivo desiderio di ritornarci, e confesso che durante quella giornata essa mi veniva di tanto in tanto alla mente e non vedeva il momento di arrivare all'indomani per rivederla. Quando un'opera d'arte giunge a produrre questo effetto, vuol dire che c'è qualche cosa dentro, che si trova molto al di sopra degli altri lavori, che sebbene per molte ragioni pregevolis-

simi, vi lasciano freddo come un marmo. Vi sono dei libri che non basta leggerli tre o quattro volte ed imparargli a mente come l'*Ave Maria*, ma bisogna avergli presso di sè; quanto più si conoscono, tanto più si sente la necessità di possederli. E tutto questo interesse non ha nulla che vedere con ciò che lo scrittore vi racconta; ma si riferisce unicamente alle cose che egli vi sa dire, al modo come egli vi trasmette le proprie impressioni, ai suoi versi, alle sue considerazioni, ai suoi sfoghi, alle sue proprie idee. Per le stesse ragioni vi sono delle produzioni che vi chiamano al teatro tutte le volte che vengono rappresentate, e per le stessissime ragioni vi sono delle opere d'arte che, abbenchè viste e riviste, vi fanno sentire il bisogno di rivederle, come è avvenuto a me sopra il *Venditore* del D'Orsi. Non si può dire che ci sia attrattiva nel soggetto, poichè se c'è un soggetto modesto e senza pretenzione, è quello. Ma è perchè esiste lì dentro la manifestazione di una individualità artistica che si svolge coll'aiuto di forti qualità. Non c'è forse lì sopra un grande ragionamento, ma c'è il sentimento del giusto e una grandissima spontaneità che si mantiene da cima a fondo senza mai sbugiardarsi; e questa spontaneità è ben diversa da quella facile fattura che serve a molti artisti, per dare una simpatica apparenza ai loro lavori. La spontaneità nel D'Orsi rappresenta la forza che gli servì a sviluppare e sciogliere un bell'insieme con la massima disinvoltura, a render palese un incasso di piani e d'ossa che regge sotto qualunque confronto; a mettere tutto infine al suo posto con sicurezza, con logica e con cognizione di causa.

E dire che la maggior parte del pubblico avrà tirato di lungo sopra questa figurina e si sarà fermata lungamente sopra l'*Armida* del sig. Bianchi di Milano, il *Cola di Rienzo* del sig. Borghi e robe simili. Pensare che se il D'Orsi non vi avesse avuto che questa sola cosa, sarebbe stato forse appena rammentato!

Basta, lasciamo questo tasto e guardiamo piuttosto d'indagare la ragione per la quale quest'oggetto, di piccola dimensione e senza un soggetto che lo aiuti, ci pare meritevole di tanta considerazione.

Molti sono gli scultori e moltissimi i lavori di scultura che vediamo comparire da un anno all'altro, ora nei camposanti, ora sulle pubbliche piazze, ora nelle gallerie ed ora nelle esposizioni; e come avviene che passano degli anni senza che si abbia la soddisfazione di vedere apparire un'opera importante?

Avviene nell'arte come in tutte le altre cose; vi sono quelli che fanno gli artisti, non per esservi stati chiamati dalla natura, ma perchè furono condotti dalle loro vicende ad abbracciare questa professione; molti altri si trovano in questa carriera perchè i loro genitori avendo sentito dire che con le belle arti si fa presto a fare i patrimoni, gli mettono all'Accademia colla beata illusione di vedergli arricchire in poco tempo; vi sono infine tutti quei ragazzi presi per tanti genî e che poi riescono tutto il contrario. Tutte e tre queste categorie sono quelle che riempiono di scultura il mondo: e allorchè fra di esse scaturisce qualcuno indicato dalla natura esclusivamente a quello esercizio, i suoi lavori risplendono fra gli altri come il sole nel cielo, e si distinguono per le loro qualità individuali, cioè per quel modo di fare agli altri differente, che dimostra la facoltà appartenente unicamente a quel dato individuo.

E questi non avrà bisogno, per distinguersi, di ricorrere a un gran soggetto, a grandi proporzioni o a qualche altra cosa di *éclat*; ma basterà che faccia una sola testa o anche una sola mano. Si sa che in casi simili sorge sempre una massa che si oppone al successo, adducendo per ragione che una testa o una mano sono cose che non hanno bisogno del concorso della mente, e che per farle, basta pigliare il modello e copiarlo preciso. Ecco l'errore: se la scultura è l'arte di esprimere col mezzo dei piani quella superficie che il vero ci presenta sempre larga, stesa e spianata, i piani divengono il soggetto di uno studio tecnico e profondo, e per renderli non basta il vederli, ma bisogna capirli, sorprenderli e mettere a tortura la mente per rendersi ragione del modo come essi principiano, come terminano, come si attaccano, come s'incassano, come si risolvono nelle parti convesse e come in quelle concave. Quelli che credono che si possano copiare, sono coloro che fanno tondo nelle parti sporgenti e delle buche in quelle rientranti. Se i piani si potessero copiare, basterebbe davvero avere un modello davanti per fare la più bella scultura, mentre fra mille oggetti, tutti fatti dal vero, ne trovate appena uno che si distingue come una bella cosa, e il più delle volte, a certe esposizioni, si contano anche duemila capi di scultura senza che vi sia quell'uno. Vi sono degli artisti che con il vero davanti s'imbrogliano e fanno peggio che se facessero di maniera; e nulla meglio di questo ci prova che il vero

è buono solamente per coloro che vi sanno leggere dentro, come ce lo ha dimostrato il D'Orsi nella statua del *Venditore*.

E se io abbia ragione o torto me ne appello a tutti coloro che s'intendono d'arte; e quando avrò loro citato ad esempio i piani delle mandibole, l'attacco del collo col petto, il modo come infila la tibia nel piede sinistro, il modo poi come questo piede è reso per forma e per sentimento, sono certo che ognuno converrà meco che, per fare in quella maniera, ce ne vuole, e che non basta esser chiamati, ma bisogna essere eletti.

Basti per ora, e desideroso come sono di rimanere sotto questa impressione, tiro di lungo sopra di tutto il rimanente della scultura e vado a riposarmi tra i quadri.

III.

Se la scultura non giunse a produrre una quantità di buoni lavori, seppe però mostrare il viso e sostenere con sufficiente decoro la sua parte; ma non così fu della sua sorella, la quale, nulla curando gl'insulti e lo sprezzo degli onesti cultori, si mostrò in questa esposizione più sfacciata che sempre. Prosuntuosa e sciocca, vuol parere ad ogni costo bellina e, per sedurre l'occhio del borghese zuccone, ostenta tutti i difetti di un'arte riprovata. Pare impossibile che in milleseicento circa lavori non vi debba essere (fatta un'unica eccezione di un artista defunto) una sola opera che rappresenti l'arte degnamente. E quel che è peggio si è che nulla ci dà ragione a bene sperare per l'avvenire, poichè le opere che in questa esposizione si fecero maggiormente ammirare sono precisamente quelle che ci autorizzano a dire che l'arte è in via di precipizio.

Queste sono le conseguenze dei sommi pittori dell'epoca presente, che noi abbiamo dichiarato come ingegni fatali, perchè sapevamo che avrebbero trascinato dietro a sè la truppa dei seguaci; i quali da pochi sarebbero divenuti molti, come sono ora, e da molti moltissimi, come saranno in seguito; ed allora la pittura della moda prenderà il titolo d'arte moderna, e la vera arte moderna sarà uno studio coltivato da pochi appassionati, destinati dalla natura a mantenere vivo il sentimento del *vero* e del *giusto*.

Staremo a vedere, ma noi siamo certi fin da ora che se in questa esposizione abbiamo un Michetti, un De Chirico e qualche

altro copiatore di Fortuny, in un'altra esposizione di questi artisti ce ne saranno a barche, perchè la voce di coloro che vedono i difetti e il falso indirizzo di quella pittura, rimane soffocata dagli entusiasmi di quella massa che non vede al di là della superficie e che rimane sempre ingannata dalle apparenze. Ad onta di ciò, il suo verdetto è quello che vale, perchè rappresenta una grande maggioranza; e noi, persuasi di questa ragione, risparmieremo su questo argomento il tempo e le parole.

D'altronde, quando non esistono opere che accennino a qualche importante ricerca, che rappresentino qualche coraggioso tentativo, che ci facciano conoscere qualche nuova individualità, a quale scopo parlare di quelle che non hanno alcuno interesse artistico? E a qual fine tener parola di quei lavori sul conto dei quali non potremmo dir che molto male? Se ciò bastasse a rendere persuasi il pubblico e la classe più giovane degli artisti, ci sobbarcheremmo volentieri a questo ingrato ufficio; ma siccome crediamo che gli artisti giovani sian già demoralizzati da quella pittura, perciò dir male per il solo piacere di dir male ci pare un gusto stolto, tanto più poi che questi artisti non hanno altra colpa che quella di essere seguaci in terza o quarta linea di un'arte puramente commerciale.

Però, ripensando all'importanza che è stata data loro dal pubblico e da coloro che crederono tali lavori meritevoli di ricompensa, ci pare che valga la pena di spendere qualche parola, se non fosse altro per dire che chi approva quella pittura non è, nè può essere mai un artista, nel vero significato della parola; inquantochè un'opera d'arte non si può considerare come tale se non è sostenuta da quei principî che reggono l'arte medesima, di fronte ai quali non si può in nessun modo transigere; e allorchè si transige, s'esce a piè pari dal campo dell'arte per entrare in quello della decorazione e del commercio.

Se un artista, per dare risalto a una mano o a una testa, vi mette dietro un fondo che non ha ragione di esservi e che non vi si può giustificare in alcun modo, non è stato artista, perchè in arte quella cosa non può stare. Ecco perchè diciamo che non può esser mai un artista quello che approva l'arte dei seguaci di Fortuny, cioè Michetti e compagni, perchè in questi pittori tutto è fatto per l'occhio, sola ed unica preoccupazione di quella pittura. In natura non esiste una fisonomia eguale ad un altra, sia per carattere, per forma, per espres-

sione e per colorito. Il Michetti, nel suo quadro, ci mette tutti quei bambini che paiono, come disegno, tutti lucidati dal primo fatto, come colorito tutti dipinti con le stesse tinte preparate nello stesso tempo per tutti; e non solo quella fila di ragazzi risulta da questa povertà di mezzi, ma non si spiega se siano corpi staccati, oppure dei putti miniati sopra una striscia di carta, ciò che influisce a far parere quel quadro un ventaglio in cornice. Non si può incorrere in isbagli siffatti che per due ragioni: o non vederci, o accorgersi di essere arrivato ad appagare l'occhio e quindi imbuscherarsi di tutto il resto. Noi crediamo piuttosto alla prima ragione, che a questa specie di cinismo, poichè chi ha il benefizio di vederci bene non può fare a meno di dimostrarlo. Così, come son fatti i putti, è fatto tutto il resto del quadro; e se le altre fisonomie differiscono un poco nel tipo, non avvertesi in esse alcuna differenza nel colorito; anzi pare che, dopo essergli riuscita la prima, egli, per non entrare in complicanze di tavolozza, abbia continuato a fare le altre con i medesimi colori, contento di aver trovato le tinte per dipingere i visi e il rimanente delle carni. Così è dipinto il quadro del Michetti e nello stesso modo quello del De Chirico, colla differenza che nel primo c'è gioventù e spensieratezza, nell'altro c'è una presunzione che urta. E tanto è vero che produce questo effetto che un distinto artista, moltissimo competente in arte, ragguagliando un suo amico sull'esposizione, gli scriveva queste precise parole: « Soffro poco o punto il quadro del Michetti e sfonderei volentieri quello del De Chirico »; e tanto violenta fu l'impressione provata dal medesimo artista che, in un altro momento, dichiarava che se il dipinto fosse stato fresco, egli vi avrebbe strisciato volentieri il mestichino di sopra per levarvi la tinta.

Quando il De Chirico saprà che la persona che così si esprimeva, è uno di quei convinti che in arte non si debba transigere davanti a quello che si vede e quello che è, si persuaderà facilmente che chi procede nell'entusiasmo di questi principî non si può trovare che offeso davanti ai lavori che mostrano verso i medesimi principî una sprezzante noncuranza, o per lo meno una ignoranza completa; per cui, se il De Chirico saprà valutare queste impressioni, esse gli potranno servire di buona regola per l'avvenire.

Io poi, con la massima calma, classifico quest'arte come pittura commerciale, nè gli posso dare altra importanza all'infuori di

questa. Difatti cosa importa al negoziante che il tono sia intimo, giusto e capito? Basta, per esso, che sia bellino e che appaghi l'occhio; ed oggidì che le opere d'arte sono destinate a passare per le mani di questi speculatori, è naturale che debbano esser fatte per il loro gusto. Non c'è da escirne; se l'opera incontra l'approvazione del negoziante, non può incontrare quella dell'artista; il negoziante preferisce e stima, sopra tutte le opere, quelle che riescono di facile vendita, e l'artista si affeziona a quei lavori che indicano il punto che i loro autori si sono prefissi di raggiungere, e basta ad esso che un quadro renda palese una seria ricerca, sia nel colorito, nel riflesso, nel gesto, negli effetti in ombra, in quelli in piena luce, poichè queste ed altre simili a queste sono le cose che formano ciò che si può chiamare l'intrinseco dell'arte; e coloro che sono al possesso di tali qualità e che lavorano sotto la loro influenza, come rimarranno di faccia ai lavori nei quali tutto rivela un fine leggero e speculativo, speculazione nella scelta del soggetto, speculazione nel colorito, transazione nel rapporto, nel valore, nel chiaro-scuro, falsificazione nel carattere? Rimarranno urtati e scandalizzati, e quelli che avranno volontà e mezzi da potere insistere, continueranno, nonostante la nessuna accoglienza che verrà fatta loro dal pubblico; e i più disgraziati, cioè quelli che devono ricavare dall'arte i mezzi occorrenti per la vita, bisognerà che smettano se non vorranno imbrancarsi fra i pittorini delle case commerciali artistiche.

Per esempio il Ferroni, il Gioli e il Fattori, non si può dire che abbiano esposto dei capi d'opera; ma però c'è da far loro pochi rimproveri. Io confesso la verità; il brutto effetto prodotto sulla mia natura dal quadro del De Chirico, venne molto mitigato dalla presenza di quello del Ferroni che, per mia buona fortuna, si trovava dirimpetto. Sortire con gli occhi da quella pittura vuota e presuntuosa e cadere sopra un'altra modesta e sincera, rimetteva in buon ordine i miei sensi; ed in quel giorno, confesso francamente, che il Ferroni mi è piaciuto più di sempre. Quel colorito afflitto del suo quadro, diventava giusto e interessante accanto a quelle tinte sfacciate del quadro del De Chirico, mentre poi il De Chirico diventa brioso e spontaneo difaccia al Pagliano; il quale si sforza, molto debolmente però, a fare anch'esso una pittura bellina. È una gran legge quella del confronto, ma disgraziato colui che da essa dipende.

Il Gioli, nel quadro del *Monte di Pietà*, si è accinto a un' opera molto difficile e al tempo stesso molto interessante. La località è resa fedelmente, e il soggetto è sviluppato dal punto di vista reale. Questa volontà, anzi questa determinazione, è molto manifesta in quel quadro, e quand' anche non vi fosse altro, basterebbe questa sola a rendere importante quel lavoro. Le figure, specialmente quelle alla destra di chi guarda, non solamente hanno il merito di essere volute così, ma hanno l' interesse del tipo locale che rappresentano; e sfido qualunque fiorentino a non ritrovare i suoi paesani in quella gente. Però l' importanza del soggetto richiedeva un maggiore sviluppo pittorico. C'è nell' insieme un poco di fiacca e una maniera timida; il tono è rimasto buio e oppresso, e in generale ci si vede un artista che si è stancato sul più bello. Gli stessi difetti, dal più al meno, ritrovansi in Giovanni Fattori; ma ad onta di ciò, i suoi lavori c' interessano per certe qualità individuali, e il buon indirizzo d'arte in cui si trovano.

Vedete dunque l' importanza del principio nell'arte. Se l'attitudine e l' abilità che rivelano il Michetti e qualche altro copiatore di Fortuny, fossero state regolate da un altro indirizzo, non vi è dubbio che le loro qualità si sarebbero svolte in un altro senso, e che piuttosto che fare una pittura falsa, bugiarda e ciarlatana, la quale insegna, fatte le debite eccezioni, ad esser falsi, bugiardi e ciarlatani, avrebbero fatto una pittura onesta e sincera; e siccome le opere stanno a rappresentare il grado di civiltà in cui una nazione si trova, ci pare di avere mille ragioni a deplorare che in Italia si faccia e che piaccia una tale pittura.

Con questo non voglio mica dire che l'arte debba essere maestra di morale; ma se lavorando ci poniamo il dovere di esser veri, la morale viene ad essere una conseguenza. Quando diciamo *realismo*, ci confortiamo perchè sappiamo che l'applicazione di questo principio ci ravvicina alla natura e ci porta a osservare con amore e con interesse le cose come sono; mentre l' idealismo, a furia di menzogne e d' impostura, ce ne allontana, trasportandoci in un mondo che non esiste, ora con la letteratura, ora con la religione ed ora con l'arte. A tutti noi, dopo la lettura di un libro che ci ha falsificato la natura umana, sia nella forma come nel sentimento, il contatto dell' uomo come realmente è, riesce odioso, ci spoetizza e c' irrita; le nostre abitudini divengono pesanti e i nostri usi insoppor-

tabili. Mentre noi vogliamo migliorare questa nostra vita, per migiorarla cominceremo dal combattere quelle cose che non ci fanno trovare riposo; e quindi cesseremo di essere sempre inspirati, nervosi, ostentati, ora disgustati della forma, ora amareggiati dal disinganno, ora delusi dalla speranza, ora stizziti contro la verità, ora sdegnati contro il lavoro, ora arrabbiati contro il destino, ora furiosi contro tutto il mondo e sempre in urto con la materia.

Vogliamo invece renderci persuasi che tutto ciò che è, ha la sua ragione di essere, e che perciò bisogna accettarlo con calma ed amarlo per ciò che è; non vogliamo farci una croce delle cose inevitabili, vogliamo investigare le cause di tutto ciò che ci accade, vogliamo trovare la ragione di tutto, vogliamo essere sinceri e matematici, vogliamo poetizzarci e affezionarci a tutte quelle cose che, ad ogni momento, colpiscono i nostri sensi; vogliamo studiare le cose della natura precisamente per quelle che esse sono, ed è in questo studio che noi troviamo sollievo e conforto, perchè ci rende interessante la vita reale con tutti quei dettagli che le false teorie dell' idealismo ci avevavo educati a disprezzare. Ma se da un lato esiste un nucleo di persone comprese di questi principî, da un altro esiste una massa che è lontana da questi stessi principî quanto il cielo dalla terra: e mentre gli uni pensano a dare svolgimento all'arte in questo senso, gli altri lavorano unicamente per la vendita; e per vendere passano sopra a qualunque cosa, purchè il lavoro riesca di facile smercio; ed eccone una prova: Un artista di un certo nome e famoso per vendere, facendomi vedere un giorno un suo quadro nel quale, tra le altre cose, esisteva un'ombra fuori del suo posto, seppe rispondere a questa mia osservazione: *Che importa? basta che faccia bene all' occhio.* Un' altro, pure artista rinomato, sentendosi eccitare a por fine a un quadretto che stava abbandonato alla polvere in un angolo dello studio, nel quale era tentato un effetto di bufera sulla riva del mare, rispose che quel quadro non si sarebbe mai venduto, e che perciò non c'era scopo a finirlo.

Ecco perchè siamo stati contrarî a Meissonnier, a Fortuny e agli altri artisti della moda; perchè è da essi che proviene questa pittura e perchè questi ragionamenti vengono ad essere una conseguenza di quella pittura. Talenti enormi, ma meglio per l'arte che non fossero stati tali poichè chi sa se ci saremmo trovati a queste conseguenze.

Ma oramai ci siamo e la colpa è tutta di questi ingegni fatali. Meissonnier produsse Fortuny; questi, più vago ma più debole dell'altro, trovò più facilmente chi lo riflettesse; ed ora andrà talmente moltiplicandosi il numero dei suoi copiatori, che giungeremo, ne siam certi, ad avere di quella pittura la più terribile nausea.

***

Intando continuando a percorrere le sale della pittura, non troviamo, gira e rigira, che qualche piccola cosa in quà e in là che accenni a delle buone qualità, ma non tali però da farci concepire grandi speranze dei loro autori.

Un solo artista, in mezzo a circa milleseicento lavori, è quello che fa gli onori della esposizione, e questo è il defunto Marco De Gregorio. I suoi lavori si trovano nella sala VII, e chi gli vuol vedere vada in detta sala, nè si lasci sopraffare dall'urto di nervi che gli produrrà una *Venere* di color paonazzo, perchè è precisamente accanto a questa *Venere* che si trovano malamente situati i quadri del De Gregorio; il quale per disgrazia dell'arte, sparì da questa terra. Povero De Gregorio! Artista fino alla cima dei capelli, non ebbe dall'arte altro conforto che quello di lavorare per essa, unicamente per essa!

Raramente si ferma qualcuno davanti a quei lavori, perchè non c'è una fattura *coquette*. Io non mi perito; sostengo essere questa pittura eletta, anzi elettissima; e se sopra un quadro, come quello del Michetti, non si trova ragione d'impiegare più di una diecina di parole, sopra questo del De Gregorio non basterebbe un volume. Fra quel gruppo dei suoi lavori, ognuno dei quali importantissimo per differenti ragioni, vi è il *Bosco dei Portici*, nel quale sono combattute e vinte le più serie difficoltà in fatto di paese. E evidente, in quel quadro, che il resultato è dovuto ad un ragionamento, che da un ragionamento dipende tutto ciò che in quel lavoro è ottenuto, che senza le facoltà di fare quel ragionamento, quel quadro non avrebbe potuto avere quello sviluppo; e con questo mezzo è giunto a rappresentare, in quel lavoro, una sorpresa fatta alla natura. Questa fra tutti i principî è il primo; ma pochi sono quelli a cui è dato di poterlo applicare; e chi ha tentato gli effetti che il

13

De Gregorio ha in quel quadro perfettamente raggiunto, può rendergli giustizia.

Il sole dietro le foglie è stato tentato da molti, ma sempre con insuccesso; chi ha sbagliato il tono del verde nel primo piano, chi si è impappinato in quel brulichio delle foglie contro la luce; chi s'è smarrito nel dettaglio, e chi ha creduto d'ottenerlo copiando le foglie ad una ad una; infine nessuno è arrivato mai a metà di strada, e solo questo quadretto si può considerare come un vero trionfo per la pittura di paese. E questo lo dico ad alta voce, nè temo punto il sogghigno dei cretini invidiosi, tirati su a minuzzoli di pane dai maestri delle Accademie, degli sgobboni negati ad emanciparsi e ridotti a vivere di lezioni come i maestri di pianforte, di tutti i colpiti dalla disillusione, di tutti quei genî che si sono sbugiardati ai primi lavori fatti senza l'aiuto del maestro, di tutti i talenti rimasti a metà di strada a veder continuare la corsa da chi si era partito dopo di loro, di tutti gl' ingegni monchi ai quali la natura negò le qualità necessarie a dar forma alle proprie idee, di tutti i famosi che, dopo avere avuto l'approvazione dei molti, incattiviscono e divengono qualche volta perversi per non potere avere la stima dei pochi. Tutti questi, dal più al meno, sono tanti elementi di dissoluzione, turba di gente per la quale nulla oggidì va per il suo vero verso. Nemici accaniti del buono per principio, lo negano dove lo trovano o dove lo possono supporre; esseri che non dicono mai bene di alcuna cosa o persona, ammenochè non si tratti di qualche nullità conosciuta; assetati di considerazione ed impotenti ad ottenerla, tengono nell'oscurità ciò che dovrebbe avere evidenza; falsificando le notizie e i fatti, odiano l'amico per le sue qualità. Smaniosi di evidenza, si attaccano perfino al ridicolo per averla; adulatori con gli asini, maldicenti con chi non si rivolta e oscurantisti verso tutto ciò che ha merito e importanza. Ecco il punto massimo, ecco la grande piaga dell'epoca nostra. L' invidia, l'odio, l'ambizione, il rancore, la rappresaglia, tutte queste ed altre passioni, hanno il loro sfogo nell'oscurantismo; il quale infiacchisce, uccide o per lo meno ritarda tutto ciò che dovrebbe avere un pronto e sollecito sviluppo; abortisce i migliori pensamenti, cela le opere e tace sulle persone.

Ma oramai non c'è rimedio; il vizio è filtrato nell'ossa, e non son pochi i fatti che ci provano che l'epoca riconosce ed adotta come

sistema ciò che noi abbiamo lamentato come una piaga; e chi chiede la luce si contenti di quella che può avere nella propria casa dal petrolio, poichè vediamo con i nostri propri occhi che tanto un fatto che ridondi a disdoro di chi lo commette, quanto un altro che ridondi ad onore, vengono ambedue travolti, per sistema, nella oscurità.

1877. ADRIANO CECIONI

La Premiazione

all' Esposizione Nazionale di Torino del 1880

I.

Il dire la verità è fra tutti i doveri il primo; l'alzar la voce contro la ingiustizia, è un diritto innegabile.

Non è che per compiere un dovere ed esercitare un diritto che ci siamo determinati a scrivere le parole che seguono.

Fino dal 1877; i torinesi invitarono gli artisti italiani a prender parte all'Esposizione che si aprì il 25 aprile di quest'anno.

L'invito giunse a tutti gradito, e graditissimo agli artisti toscani, i quali si diedero anima e corpo a lavorare, perchè sapevano di esporre i loro lavori nel paese degli onesti.

L'idea di aver che fare con un popolo che lascerebbe passare un carro sopra un corpo umano se l'impedimento del disastro fosse vietato dal regolamento, incoraggiava a lavorare, e faceva dire a tutti: se non potremo aver altro, sarà almeno compiuto con precisione quanto il regolamento prescrive, e mantenuto ciò che con tanto lusso burocratico si promette.

Ed animati da questa fiducia, si lavorava alacremente e col massimo impegno, senza curare nè fatiche, nè spese, lasciando indietro il certo per l'incerto, onde rispondere degnamente all'appello della città di Torino.

Il fatto poi è stato come tutte le cose umane, cioè differente da quello che si sperava, si credeva, si era in diritto di attendere.

II.

Il resultato dell'Esposizione di Torino è stato un fulmine a ciel sereno.

In questo continuo vai e vieni di artisti, è stato un acclamare all'unisono alcuni lavori, e biasimarne fino al ridicolo certi altri.

La discussione é stata posta in questi termini: *arte buona* e *arte cattiva;* cattiva o buona secondo il valore spiegato nel dipingere un quadro, o modellare una statua. Si è provato che l'*arte buona* si ritrova a preferenza negli artisti toscani, i quali nell'esposizione di Torino, più che nelle precedenti, hanno dimostrato che lo scopo dell'arte da loro coltivata con tanto amore, è di raggiungere quel grado di eccellenza, per la quale le opere durano ad esser belle, finchè il tempo non le ha completamente distrutte. Gli artisti toscani dunque sono quelli che dimostrano di curare in modo particolare ed insistente quegli studî, mediante i quali soltanto si può raggiungere quel grado di eccellenza a cui si aspira; sono essi che mostrano apertamente che il loro solo ed unico fine è *l'arte per l'arte*, ed arte *pura*, *sincera* e *onesta*. Per questo appunto alcuni dei loro lavori furono giudicati eccellenti da tutti gli artisti che hanno visitato l'esposizione, nonché dalla stampa in generale, la quale è arrivata perfino a celebrarli in prosa e in poesia. Ma più che alla stampa, anche la più autorevole, bisogna credere a ciò che dicono gli artisti, i quali sono i soli competenti nella questione; bisogna stare al loro parere, e precisamente a quello che si esprime spontaneamente in pubblico, nei ritrovi, negli incontri, nelle discussioni, in tutte quelle combinazioni naturali, nelle quali si è naturalmente sinceri; in quelle combinazioni, dove una discussione disinteressata vi offre il modo di raccogliere la verità. Ed io questa verità l'ho raccolta, e son pronto a sostenerla, poiché da ora in là sarebbe tempo di finirla con questo fare il male dietro le quinte, e negare d'averlo fatto, quando si è sul palco scenico; con questo tradire in segreto, ed abbracciare in pubblico, come avviene quasi sempre col sistema immorale della votazione segreta. Bisogna avere il coraggio delle proprie azioni, bisogna saper mostrar la faccia, quando si esprime un'opinione o si compie un'azione. Non devesi approfittare del sistema difettoso che vi offre il nascondiglio per

commettere il male; che vi permette di parlare in un modo, e di agire in un altro.

III.

Ai nostri tempi le esposizioni non possono darci, quando ci danno molto, che l'uno o il due per cento di buono e il tre o quattro di mediocre. Tutto il rimanente dei lavori interviene per far numero, e rappresenta quella massa che si divide in gente che specula sulla famiglia reale, in gente che lavora per dare nel genio al governo, in gente che lavora per il commercio, per il pubblico, per la moda; e bisogna persuadersi che, come c'è chi lavora per il principe, per il governo, per il negoziante, per la moda, per il passato e per l'avvenire, c'è chi lavora anche per l'arte; e siccome noi nei lavori cerchiamo l'arte e non il titolo, sembrandoci che nessuno possa o debba volere altro, quando ci fermiamo sulle opere di alcuni artisti fiorentini, troviamo l'arte che cerchiamo, e ce la troviamo sana e nutrita di forti principî; dai quali risulta che nella evoluzione che l'arte moderna sta compiendo, la guerra non si fa a tutto il passato, ma soltanto a quello a noi prossimo, al più brutto di tutti, al convenzionalismo accademico, che nonostante la sua decrepitezza, interviene tuttora alle esposizioni, e che in quella di Torino ha, per disgrazia dell'arte, trionfato. Ha trionfato e il suo trionfo ci ha riportato un secolo addietro. Convengo anch'io con quelli che dicono che il suo trionfo non significa altro che il miglioramento della morte di quel vecchio stile; ma intanto il buono sviluppo ritarda, perchè i migliori artisti di questa esposizione sono posti nell'impossibilità di produrre nuovi lavori.

I nomi del Ferroni, Rivalta, D'Orsi, Cecioni, Signorini, Amendola, Gallori, Tommasi, Calderini, Borrani, Cabianca, Fattori, Bruzzi, Gioli, Lemon, Giordano, Toma, sono nomi cari all'arte, e come tali dovrebbero essere considerati da tutti, e dal governo principalmente; ma invece non è così, perchè il governo, mentre chiede nell'arte l'eccellenza, affida le ricompense a chi non sa riconoscerla o, riconoscendola, non ne capisce l'importanza. Gli acquisti del Re rappresentano le più forti raccomandazioni; e riesce, per conseguenza, fortunato non chi ha fatto bene, ma chi è meglio raccomandato. Il pubblico acquista raramente, e quando acquista, per ispender bene i suoi denari, vuole anzitutto della pittura più bellina del vero;

e dopo aver calcolato ciò che può convenire al suo appartamento, stabilisce il genere da comprarsi avanti di andare all'esposizione; e come esce di casa per comprare una cantoniera, un vaso di porcellana, un porta fiori, un sottopiedi per la poltrona, così sceglie un quadro di frutta per la sala da pranzo, una vedutina e un trovatore in barchetta per la camera, un quadretto all'Induno, alla Favretto, o alla Michetti per il salotto, un amorino o una Venere alla milanese per il giardino. E così che cosa rimane a chi lavora per l'arte? E poi si grida: l'arte non progredisce, l'arte è in decadenza! Si calpesta la pianta che si vorrebbe veder germogliare, e poi ci si dispera se non germoglia. Che la causa di quest'effetto sia soltanto l'asinità? Forse sì e forse no. Ed ecco il perchè.

Quanto alla premiazione della scultura si potrebbe attribuire, volendo, tutta la colpa all'incompetenza, inquantochè gli uomini che la giudicarono erano poveri vecchi che, per una cattiva educazione ricevuta, premiavano i lavori per il titolo e non per il merito; e quanto più il titolo aveva una importanza storica, tanto più per essi era importante il lavoro. Sono convintissimo che nessuno di essi oserebbe sostenere, a faccia aperta, che i lavori premiati appartengano all'arte buona, ma direbbe però che appartengono all'arte storica e che perciò sono importanti per il soggetto. E che fare se quelle povere menti non arrivano a capire che l'arte è una sola, che il soggetto è una cosa e l'arte è un'altra? Che se il merito consistesse nella scelta del soggetto, tutti sarebbero bravi artisti, anche senza saper modellare o dipingere? Hanno fatto male i Fiorentini a eseguir bene i loro lavori e a preoccuparsi dell'espressione; tutto questo era inutile; l'importante era che il Cecioni intitolasse il suo gruppo grande la *Madre di Garibaldi*, e il più piccolo, l'*Infanzia*, per esempio, *di Machiavelli*. Nello stesso modo ha avuto torto il Gallori a non intitolare il suo gruppo l'*Imperatrice Eugenia nelle campagne toscane;* ed il Rivalta dovea chiamare il suo ragazzo l'*Inventore dell'equilibrio.*

Con quei titoli modesti, miei cari scultori, voi avete commesso il grandissimo errore di essere stati sinceri ed onesti; e l'onestà e la sincerità sono parole che brillano in teoria, ma in pratica diedero, danno e daranno sempre, se non i peggiori, i più tristi resultati. L'uomo, lo sapete meglio di me, non è come secondo noi dovrebbe essere; perchè dunque ostinarsi a volerlo come non è?

L'essere onesti è per tutti un dovere, ma non tutti si trovano nella posizione di poterlo compiere; e col permettersi questo lusso quando non si può, si va incontro a ciò che vi è accaduto, avendo fatto nell'arte un lusso di principî che non era consentito dalle vostre condizioni. E intanto, vedete, passa il vostro miglior tempo e vi trovate nel mondo privi di ogni sorta di bene e, quel che è peggio, impediti di esercitare quell'arte che tanto amate.

IV.

Capisco che vi siete accinti al lavoro perchè, fra le tante promesse che furono strombazzate, eravi quella, alla quale vi attaccaste maggiormente, che il Re aveva detto di iniziare una galleria moderna con gli acquisti che avrebbe fatto a Torino, e che a tale effetto aveva destinato due milioni; ma dovevate ricordarvi del proverbio che dice: *Dal detto al fatto c'è un gran tratto.*

Capisco che il regolamento governativo per i premi accordasse la libera scelta, ma non bisognava crederci; capisco che vi si chiedeva un gruppo, e voi, stando alla parola, avete fatto un gruppo secondo tutte le regole dell'arte; capisco che si chiedesse in arte l'eccellenza, e voi avete fatto arte eccellente. Ma tutto questo a qual pro? Voi vedete che uno dei lavori premiati come gruppo, non è un gruppo ma un alto rilievo; dunque il fare un gruppo non era obbligatorio; ma il regolamento lo rendeva obbligatorio. Eppoi si parla degli scandali di Napoli! Toccava al Comitato Esecutivo, come responsabile del retto andamento dell'esposizione, a protestare contro quest'atto illegale. Quanto all'eccellenza poi non se ne parla, poichè, per quanto i giurati fossero tutt'altro che aquile, nessuno di essi, se dovesse mostrar la faccia, oserebbe in buona fede dichiarare buono quell'alto rilievo, che ha patate per muscoli, e fignoli e tumori per rilievi. Non è nè gruppo nè buon lavoro, e si è premiato. Perchè? Perchè il soggetto è romano e l'autore napoletano. Non migliori dell'alto rilievo, come arte, sono gli altri tre, ma sono gruppi, e questa è una grande ragione in loro favore. Non sono stati premiati come buoni lavori, ma perchè dove non è romano il soggetto è romano l'autore, e dove non è romano l'autore, lo è il soggetto. Allora, si poteva dire, avanti che fossero consumati tanti sacrifizii, che agli oppositori del Salon sarebbe stato tutto negato!

Nessun'altra ragione all'infuori di questa può spiegare l'operato del Giurì.

Ed è appunto per ciò che ho messo in forse che la colpa di questo deplorevole resultato, fosse tutta dell'asinità. Perchè se per la scultura si può addurre, da un lato, una scusa che dia tutta la colpa ad essa, l'illegalità del premio dato all'alto rilievo fa vedere che questa scusa non regge; e tanto meno poi regge nella pittura, dove un quadro, che figura là dentro come il sole fra le stelle, non è stato premiato; e perchè? perchè l'autore è un *verista*, e quel che è peggio un toscano, il che vuol dire un oppositore al Salon.

V.

Vi sono tre quadri di uno stesso autore che figurano in quella esposizione come un'arte marcita da capo ai piedi, e ridotta in sua vecchiaia a chiedere l'elemosina ai negozianti e al Governo.

Si è fatto fuoco e fiamme per premiare questi quadri; ma c'era una legge che gli escludeva dalla premiazione. Allora si è inventato un *Gran Diploma di Gran Maestro, al Pittore*, come *Capo scuola della grande arte Nazionale;* la quale sarebbe rappresentata dal più grande dei tre quadri, portante il titolo *Le tentazioni di S. Antonio*, e soprannominato l'*Ebreo errante dei quadri*, perchè da Napoli andò a Parigi dove per lungo tempo rimase in deposito in un magazzino a disposizione di chi lo voleva, e nessuno lo volle; fu messo anche in vetrina come le camice e le sottane; ma, non essendo riuscito colle sue tentazioni a tentare nessun amatore, il negoziante francese se lo levò di torno, appiccicandolo ad un altro negoziante fiorentino in cambio di altri pochi cerotti; e dopo che il nuovo negoziante l'ebbe tenuto un pezzo presso di sè, si persuase di aver preso un bel lav... e lo rificcò all'esposizione come uno spurgo di magazzino per vedere se dopo gli sfortunati pellegrinaggi avesse incontrato miglior fortuna in quella mostra nazionale, dove giungeva nuovo, nonostante l'aspetto di pittura stantia e polverosa - che par difetto di quell'arte, mentre non è che l'effetto delle traversie sofferte da quella tela venuta a suppurazione.

Questo spurgo di magazzino dunque, questo quadro mandato da Erode a Pilato, questo lavoro buttato nel viso alla gente, questo infelicissimo parto della pittura rimasto sullo stomaco ai negozianti,

è quello che rappresenta l'arte nazionale italiana e che ha meritato il *Diploma* di *Gran maestro* all'autore!!!

C'è da figurarsi le risate dei negozianti; e se la storia fosse terminata qui, avremmo riso dicerto anche noi. Ma di fronte alla fine, chi ha il sentimento della propria dignità, non ride perdio!

Ecco la fine.

Questo diploma non aveva nessuna ragione di essere, tanto meno poi per quella roba (1). Invece dopo il diploma si è messo la mano sui denari destinati al premio di architettura e si sono dati al *Gran maestro*. E tutto questo perchè? A qual titolo? Paion cose impossibili; ma c'è la sua ragione, ed è questa. Non si è tenuto conto del merito delle opere, ma dei principii che le informano, e soprattutto del nome più o meno famoso degli autori. Per conseguenza, al Morelli, uomo celebre, napoletano, illustratore della Sacra Bibbia e sostenitore del Salon, sono stati pagati i denari che appartenevano di diritto al Ferroni, a cui sono stati ingiustamente negati per esser egli realista, toscano, di fama nascente, e supposto avversario del Salon.

Eppoi si parla degli scandali di Napoli!...

Il non aver premiato il quadro di Egisto Ferroni significa rancore ai toscani i quali, lavorando animati dal più puro e candido sentimento per l'arte, non si sono accorti che, esponendo a Torino, cadevano negli artigli della politica.

VI.

Maladetto il Salon! e maladetto il primo uomo che ebbe questa infelicissima idea. La prova più chiara che a Roma non c'è arte, è la persistenza dei Romani in questa idea funesta; la prova più chiara che a Napoli c'è un'arte impestata dal Salon di Parigi, peste

(1) Sono dolente di dovere usare questo linguaggio sopra un lavoro di uno dei migliori artisti del nostro tempo. A nessuno più che a me è noto il grande amore che il Morelli ha per l'arte e per la casta alla quale appartiene; e mentre sono il primo a riconoscere in lui queste qualità, deploro che il suo bell'ingegno e il suo grandissimo amore per l'arte siano divenuti fatali al buono sviluppo della medesima, inquantochè i principî che informano la sua pittura sono precisamente quelli che servono a moltiplicare il numero delle mediocrità, e impediscono, per ora, che l'arte buona si faccia strada nell'avvenire.

trasportata dai seguaci di Fortuny nella bellissima Partenope, peste tendente ad ammalar di lue tutto il resto d'Italia, è che anche i napoletani sostengono la funesta idea del Salon.

Ma se la parola *peste* è quella che si addice all'arte che si fa a Napoli, non è applicabile in tutto agli artisti come il D'Orsi, il Beliazzi, l'Amendola e qualche altro, i quali, per i buoni principî che informano i loro lavori, si possono considerare come allievi dell'arte toscana eseguita in un centro morboso. Più degli scultori sono i pittori che hanno bisogno di fare una cura disinfettante; e se non si risolvono a farla subito, il morbo giungerà a travisar tutto nelle loro pitture; chè se finora si è limitato a travisar la forma delle cose e gran parte delle figure, finirà coll'uccidere di peste un'arte che venne al mondo senza salute.

Pare impossibile che un ingegno fine come il Leroi abbia chiamato quest'arte individuale! Come mai ha egli preso il grosso abbaglio di non accorgersi che è uno stanco riflesso dell'arte malsana di quel Salon che egli tanto deplora e contro il quale così bene inveisce? Come mai non ha saputo vedere che quest'arte è destinata a finire nella bottega del tappezziere, del chincagliere, nel vaso di maiolica, nella chicchera, nel paravento, nella tenda, nel fazzoletto, nel ricamo, nel ventaglio e nel cartoccio di confetti? Del resto tutti i critici, per quanto distinti, quando non sono artisti sogliono cadere in questi errori; ed egli ci è caduto più facilmente, perchè essendo straniero ha mostrato con quel suo del resto bellissimo scritto sull'esposizione di Torino, di non essere bene informato sul conto degli artisti italiani.

VII.

Ma se è caduto in errore il Leroi per essere straniero, non avrebbe dovuto avvenire lo stesso all'italiano Tullo Massarani, senatore del Regno e presidente della Commissione Giudicatrice.

Chi è che ha inventato questo Tullo Massarani? Cosa fa? Cosa esercita? Come si spiega, mi direte, che questo Massarani si trovò fra i Giurati? Hum! Come si spiega il fatto delle diecimila lire date al Morelli? Problemi ardui, che io non mi picco di risolvere. Quello che so di certo è questo: che Tullo Massarani fu uno dei Giurati perchè gli artisti commisero l'imperdonabile errore di eleggerlo, ed

egli la colpa di accettare il mandato. È un fatto che l'elezione di Tullo (!) del Vertunni (!!) del Rosa (!) del Camarrano (!) del Vela, del Castaldi e dell'Antonelli, fece dire a molti *Gatta ci cova!* E la nomina del Fedi, del Varni, del Ferrari, del Bertini ecc., lo fece ripetere più forte. Ma io non mi voglio occupare che di Tullo, perchè egli non ha nessun titolo che giustifichi la sua presenza in quella commissione. Egli non sarà certamente nell' illusione di godere la fiducia degli artisti, poichè in tal caso bisognerebbe credere che avesse ammalata la parte superiore del corpo; non essendo dunque ammissibile questa illusione in ún uomo della sua età, bisognerà ammettere che la sua elezione nascondesse un secondo fine. Secondo fine? Da parte di chi? Da parte di chi desiderava, o voleva, che le cose andassero in un modo piuttosto che in un altro. E che colpa ci ha Tullo? Quella di accettare un incarico che sapeva di non potere disimpegnare. Egli era nel dovere di accorgersi che era stato calcolato nè più nè meno di uno strumento che faceva comodo a chi aveva da effettuare un piano combinato, e in tali circostanze sono sempre i pigmei che fanno comodo.

Io voglio dir quel che penso, ed è per questo che mi sono scamiciato; nè a queste riflessioni sarei mai venuto, se non ci fossi stato trasportato dalla relazione del signor Massarani, la quale spiega abbastanza in quali mani si trovassero quei poveri artisti che fanno l'arte sul serio e che la fanno a furia di sacrifizî.

Io non consiglio nessuno a leggere quella relazione, perchè fra tutti i sistemi il migliore è quello di star lontani dalle cose che ci possono recare disgusto e dispiacere; ma, se non siete nervosi, potete anche leggerla, e se vi basta l'animo di andare in fondo, sappiatemi dire se c'è da rallegrarsi di essere italiani.

Leggetela, se vi piace, o innamorati dell'arte, leggetela e poi vi persuaderete che questo amore è la cosa più sciocca del mondo, vi persuaderete che il far bene non è necessario. E non crediate ch'io dica ciò per essere eccitato; io lo dico sul serio, lo dico perchè ho dovuto convincermene, non solamente da questo ultimo avvenimento, che è il più brutto che la storia dell'arte abbia avuto a registrare, ma da molti altri fatti avvenuti prima di questo. Non una, ma mille volte, mi sono trovato nel mio studio a insistere dietro una parte, dicendo sempre a me stesso — ma a qual pro?... a qual fine? — Capire di sprecare il tempo e non poter fare a meno di

continuare; capire ch'io cercavo di fare quello che il pubblico non vede nè capisce, cioè quel troppo che al pubblico piace meno del poco, ossia quel di più che è troppo per il pubblico. Capire tutto questo e continuare a cercare il pel nell'uovo, che stupidaggine! E se sia stupidaggine ce lo dice Tullo Massarani a cui mi piace di render noto ciò che scriveva della sua relazione, un veramente molto illustre italiano:

« Ho letto quel capolavoro d'imbecillità che l'asinità inamidita della Commissione giudicatrice e la rettorica romanticamente classica dell'aurea penna ebraica del Massarani hanno commesso. Io tutti i giorni più perdo speranza che gl'italiani mettan giudizio ».

1880.

IPPOLITO CASTIGLIONI

X.

ARTE E CRITICA

I critici profani

all'Esposizione Nazionale del 1880 di Torino

I.

Nel 1877 Napoli era il luogo dove una famosa esposizione di belle arti chiamava gli artisti di tutte le altre parti d'Italia. Nel 1880 un'altra esposizione più famosa che mai gli faceva correre alla volta di Torino.

Divenuta famosa la prima per il malcontento suscitato in tutti dalla poca serietà e inesattezza colla quale le cose procederono dal principio alla fine, più famosa divenne la seconda per il grande malcontento suscitato in tutti dal resultato negativo all'arte. Troppa morbidezza nell'andamento della prima, troppa durezza in quello della seconda; troppa *réclame*, troppa *blague*, troppe promesse in ambedue; e siccome il troppo stroppia, l'arte, a nome di cui si è fatto tutto questo lusso di parole e di promesse, fu minacciata a Napoli e ammazzata a Torino; minacciata a Napoli, perchè si azzardò a fare un piccolo passo avanti, ammazzata a Torino perchè si provò a farne uno più lungo.

E quando dico arte, intendo parlare delle qualità che rendono pregievole ed anche prezioso un lavoro, indipendentemente dal soggetto, dalla dimensione e dalla materia. Per esempio: di due statue di pietra, una di tre metri e un'altra di venti centimetri, perchè la prima si butta allo scarico e la seconda si conserva fra le gemme, abbenchè questa rappresenti una sconcezza e l'altra un gran sog-

14

getto? Perchè si conservano tanto gelosamente le pitture oscene di Pompei e si trascurano tante altre opere rappresentanti le più illustri gesta della nostra razza? Perchè dove l'arte non è buona, il soggetto non ha nè importanza nè valore; e per la stessa ragione si vende una figurina d'oro massello per il costo dell'oro solamente. ed un'altra di bronzo o di rame ventimila volte di più. Chi possiede un oggetto d'arte e se ne vuol disfare, procura d'informarsi se è buono o cattivo; e gli stessi Giurati di Torino se avessero dovuto comprare i lavori che hanno premiato, avrebbero, prima di tutto, domandato se eran buoni o no. Eppure ciò che ho dimostrato è a tutti noto; tutti sanno, tutti, che un oggetto d'arte acquista un valore dal modo come è fatto, mentre l'Esposizione di Torino ci ha provato tutto il contrario. Come si spiega questa contradizione? Che sia l'intrigo, il favoritismo, la morale, l'educazione, il pregiudizio, la convenienza, la politica, che influiscono a far rimanere l'arte dimenticata e sprezzata, come se la sua comparsa nell'esposizioni fosse inutile e importuna?

L'esempio di Torino ci dà diritto a crederlo; ed a confermarci in questa convinzione si presta un'altra ragione; che essendo Torino la città più burocratica d'Italia, un'esposizione di belle arti, fatta in seno a quella società, non poteva avere un resultato differente da quello che ha avuto per la ragione che la burocrazia agisce sempre sotto l'influenza delle suindicate passioni.

Oltredichè un'altra piaga si frappone ad impedire che l'arte vera possa popolarizzarsi e giungere per tal mezzo a migliorare il gusto del pubblico; e questa piaga è la critica d'arte, quella critica che in tutte le occasioni di esposizione piglia la parola a favore di chi la paga, quella critica mercenaria, sostenuta da tutti gli scarti dei licei e delle università, i quali, per esser molti, soffocano colle loro voci quella della verità e danno ad intendere al pubblico ciò che non è.

Vi ricorderete della famosa favola dell'asino che sfida alla corsa il cavallo arabo. Vi ricorderete che l'arabo credeva di vincere in un salto e deridendo l'asino audace accettò la sfida. Però allorchè il segnale fu dato, l'arabo si provò a correre, ma trovò tanti asini davanti a sè che gli resero impossibile il passaggio e dovè perdere.

E così avviene a noi; avete voglia di sgolarvi a dire una verità: l'urlio delle voci profane impedisce che la vostra voce sia

udita, per la qual cosa il cattivo viene chiamato buono perchè sono cento ad asserir che sia tale ed un solo a negarlo.

Volfango Goethe nella sua opera intitolata: *Des hommes célèbres de la France au dix, huitième siècle, et de l'état de la littérature et des arts à la même époque*, diceva nel capitolo intitolato: « Diderot et son ouvrage: LE NEVEU DE RAMEAU. »

« Il y a dans ce monde si peu de *voix* et tant d'*échos*, que, sans cesse reproduites, les accusations banales finissent par prendre de la consistance. Ceux qui, plus éclairés, devraient le moins être dupes, s'en laissent imposer par le préjugé général; ils répétent à force d'entendre répéter; les propos des sots passent dans la bouche des gens d'esprit. Par complaisance pour l'erreur accréditée, on croit découvrir dans des écrits les fautes dui n'y sont point; on avoue les torts imaginaires d'un auteur à qui, s'il était né dans un autre temps et dans un autre pays, le monde littéraire eût décerné pendant sa vie tous les triomphes du talent, et eût élevé après sa morte des statues et des autels. »

Chi conosce il nome di Diderot saprà che egli fu uno degli uomini più grandi che la Francia avesse nel diciottesimo secolo, e non ignorerà nemmeno che dai francesi del suo tempo non fu apprezzato la quarta parte di quanto meritava. Egli fu grande, ma non per tale fu ritenuto; e mentre non gli si negava il talento, si accusava di difetti che non aveva, gli si contestava il merito delle sue più forti qualità, e si biasimava in lui ciò che costituiva la sua maggiore grandezza. Le accuse lanciate contro il grande scrittore furono ingiuste e sciocche, ma trovarono un tale eco, come ci dice Goethe, che, a forza di essere ripetute, finirono coll'essere credute giuste da tutti.

Lo stesso è accaduto fra noi contro il libro delle *Odi Barbare*, libro che gl'Italiani tutti avrebbero dovuto accogliere con gioia, e salutare la sua comparsa come un raro prodigio dell'arte; e lo stesso avviene ora contro quelle opere di pittura e scultura tendenti a ripristinare il buon gusto del pubblico, additando a chi studia l'indirizzo da seguirsi, mediante il quale soltanto l'arte può avere un buono e sano sviluppo.

II.

Arte! e sempre arte! sempre dei discorsi sull'arte, nonostante che l'esempio di Torino ci dimostri che l'arte non è pei nostri tempi, e che il farla e cercare di farla bene è tempo perso.

Che cos'è quest'arte nel regno della borghesia? Una parola vuota di senso. Che interessa, dice il droghiere arricchito, che il modine della finestra sia in un modo piuttosto che in un altro? L'importante è la finestra. — E allora non si faccia alcun modine; ma dal momento che si vuol fare, vuol dire che l'arte ci deve essere e, se ci deve essere, perchè non farla buona? Perchè i borghesi non la vogliono, ma la subiscono, e scelgono non la più bella ma quella che costa meno; e come una volta si fabbricava un oggetto pensando più all'arte che all'uso cui l'oggetto era destinato, oggi si fabbrica l'oggetto esclusivamente per l'uso, nè si pensa menomamente all'arte. Ma il dir questo, è tempo perso e fiato gettato; e finchè il mezzo ceto non lascierà il potere, l'arte non potrà sperare di rialzarsi.

Per la qual cosa fate dei quadri e delle statue, ma non vi confondete con l'arte; fate dei lavori alla svelta, per poterli vendere a poco, ma l'arte lasciatela in pace. Conformatevi ai tempi, nè vi lasciate tradire dall'istinto che vi trasporta a pigliarla sul serio. Lavorate, ma se vi accorgete di entrare in finezze e in studî coscienziosi, sfondate il quadro o atterrate la statua.

Questo è l'avvertimento che ci ha dato l'esposizione torinese, e gli artisti procurino di profittarne se non vorranno offrirci lo spettacolo di vederli fare ai cozzi coi muriccioli.

Il consiglio è bello e buono, ma non giova a nessuno, perchè l'uomo è come la natura lo fa e non come l'Educazione vorrebbe; e quelli che la natura ha costruito apposta per l'arte, saranno artisti loro malgrado, nè i consigli, nè i disinganni e nemmeno i bocconi amari, saranno sufficienti a fargli deviare dalla strada loro tracciata dalla natura, che è l'arte per l'arte; quelli che si danno alla scultura o alla pittura, non per inclinazione naturale, ma per imparare una professione qualunque, giungeranno a far dei qnadri e delle statue, ma l'arte mai; e quelli che, per diventare avvocati o scienziati, vanno ai licei ed alle università, potranno studiare magari

giorno e notte; ma se la natura non ce li avrà chiamati, converrà loro rinunziare all'esercizio della professione studiata e contentarsi di sfruttare quel poco d'imparato, dandosi agli impieghi, oppure al giornalismo, nel qual caso bisogna saper tutto, intendersi di tutto e parlare di tutto.

Questi dunque che non vennero dalla natura nemmeno chiamati, si trovano, in conseguenza della loro stessa ignoranza, a giudicare gli eletti e a stabilire di fronte al pubblico, che si regola dai giornali, il maggiore o minor merito delle opere che vengono alla luce; e quando queste opere sono dei quadri e delle statue, parlano nei termini che vedremo fra poco.

III.

Una rassegna sull'arte pone questi soldati della stampa quotidiana nella necessità di domandare che valore abbiano i lavori dei quali devono parlare; e se gli artisti a cui si dirigono per avere le opportune informazioni, sono dei buoni, si troveranno a dire qualche verità, sempre però con una dicitura impropria e ridicola; se sono invece cattivi, avverrà ciò che avviene quasi sempre, che il parere di un povero copiatore è quello che forma tutto il materiale del critico.

Infatti, se entriamo in una esposizione, vediamo questi strannlati girare in su e in giù, sempre imbarazzati a guardare i lavori e sempre pronti ad appiccicarsi al primo artista che loro capita per essere aiutati. « Cosa le pare di questo quadro? » domanda il critico ad un suo amico, maestro d'ornato alle scuole tecniche: « Bello! » risponde l'impiegato, « non vede come sono contornati questi lineamenti! Questo si chiama saper disegnare! Già, per levar le gambe da un soggetto come questo, non ci voleva altro che uno di quei professoroni come è quello qui firmato. » — Ed il critico appunta: « quadro 555, *Tentazione di S. Antonio*, bello — lineamenti ben contornati — disegno eccellente. Basta il nome del *professorone*! » — « Mi sa ella dire, se questo pittore celebre appartiene al realismo, convenzionalismo o impressionismo? » — « Oh, questo poi » risponde il povero maestro comunale, « non glielo saprei proprio dire. » — « Mi dica il suo parere sul *Paesaggio del Beccaria* » — « Bello! bellissimo! » — « Ma, » interruppe il critico, « l'altra sera al caffè sentii citare questo

quadro come uno fra i più brutti dell' esposizione... » — « Non dia retta. menzogne, eppoi se non fosse stato una vera bellezza non l'avrebbe acquistato Sua Maestà! » — Ed il critico appunta: *Quadro Beccaria.* Bello! bellissimo! scelto da Sua Maestà il Re. — « E dei quadri del Mussini di Siena, cosa ne pensa? » — « Cosa io penso, » esclama il maestro delle tecniche, « cosa io penso dei quadri del tanto rinomato e famoso Prof. Cav. Comm. Luigi Mussini! autore di questi quadri, composti con tanta maestria e finiti con tanta accuratezza! cosa io penso di questi lavori, dove ci si vede il professore da lontano un miglio!.. » — « Eppure, » interrompe il critico, « anche di questi ho inteso dire delle cose da orbi... » — « Ma da chi? » prorompe l'ornatista, » da qualcuno di questi spiantati che vogliono riformare l'arte: sicuro, a sentir loro, questi professoroni non varrebbero un fico quanti sono, e a lasciarli parlare parrebbe che avessero ragione, ma al fatto poi nessuno di loro è capace di fare un panneggiamento come lo fa il prof. Mussini, che Iddio lo conservi. Eppoi senta. Questi professoroni che ho citato, campano benissimo e si levano di belle soddisfazioni, e questi artisti che ne parlano male vanno avanti... non so precisamente come... ma credo poco bene! Dunque Lei m'insegna che se i loro lavori fossero buoni glieli pagherebbero dei bravi quattrini. » — « Ha ragione: » risponde il critico, e quindi appunta: Mussini: quadri eccellenti, pennelleggiati con rara maestria, lavori accurati e pittura che fa vedere il professore. —

IV.

Continuando a girare per le sale, si trovano i due amici davanti alla scultura di quella donna in croce, intitolata *Eulalia Cristiana.* « Bella! » dicono al tempo stesso. « Ma più che bella! » continua l'ornatista; « dicono che i morti fanno ribrezzo, quella donna è morta ed io non provo questo effetto; anzi la guardo con piacere e penso che, neanche a farlo con secondo fine, essa avrebbe potuto morire in una attitudine più graziosa. Guardi la cadenza di quel panneggiamento e mi dica se neanche a mettercelo a posta poteva stare così bene! » — « Intanto » prese a dire il critico » anche questa statua fu citata, l'altra sera al caffè, con molto disprezzo; si diceva, da alcuni, che in essa era tradito ogni principio di verità per dare nel genio al pubblico; si diceva che quel cadavere non è morto,

che si regge da sè sulla croce perchè la legatura è messa per bellezza; gli si negava il disegno, la modellatura, l'intelletto artistico, e si concludeva che un lavoro simile non meritava di esser messo in discussione. » — « Ma Lei » rispose il maestro stizzito « dovea domandare a codesti maldicenti cosa pensavano della composizione; con questa parola avrebbe chiuso loro la bocca, perchè il merito principale di questo lavoro è la composizione. Anche allo *Spartaco in croce* » seguita a dire l'ornatista « hanno fatto su per giù gli stessi appunti. Hanno detto che negli ultimi momenti dell'agonia ha pensato di morire nell'azione che poteva far comodo allo scultore che lo doveva fare, e che per di più supplicò gli Dei perchè lo liberassero dalla rigidità cadaverica, onde non produrre nel pubblico un effetto troppo sgradevole; hanno detto che quel cane è andato nel posto, ove si trova attratto da qualche bocconcino che gli fa gola, mentre non sanno che è stato messo lì per la composizione! Hanno detto anche che in questo lavoro c'è impotenza modellativa, che la scultura è trivialmente barocca, che quella bambina deve essere una vera imbecille, perchè vedendo di non potere arrivare a dargli un bacio, fa uno sforzo stupido; hanno negato a questo lavoro perfino la originalità, ma il merito della composizione non glielo ha potuto negare nessuno. E creda pure che il valore di un artista si riconosce dal modo di comporre; così diceva il mio maestro buon anima quando andavo ad imparare all'Accademia. Intanto questo, come l'*Eulalia,* sono stati premiati; e creda pure che se non c'erano a giudicare degli uomini molto invecchiati nell'arte, questi lavori non sarebbero stati calcolati. » — In questo momento il povero ornatista si soffia il naso ed il critico appunta: *Eulalia Cristiana: Cum Spartaco pugnavit.* — Importanti per il soggetto: — meritevoli per la composizione — e commendevolissimi per essere due morti che non fanno ribrezzo. — « E questo quadro come lo trova lei? » — « Buonissimo » — « È vero che il Giurì di accettazione voleva scartarlo? » — « Verissimo, ma quando seppe che era del De Nittis, pittore italiano residente a Parigi e già premiato all'esposizione mondiale del 1878, lo ammise subito all'unanimità. » — « Scusi, giacchè vedo che Ella è così bene informata, mi saprebbe dire il perchè è stato ammesso questo quadro di cavoli? » — « Pazzie, caro Lei; io non so davvero spiegare come la Commissione non lo abbia scartato!... E dire che ci sono degli artisti che ci trovano del me-

rito !... Ma dove? domando io; se c'è merito in un quadro senza soggetto, senza nemmeno una figura, senza neanche un cane, con dei cavoli soltanto, allora io non capisco più nulla. Ma chi deve comprare un simile lavoro? Sa Ella dove io metterei questo pittore? nel manicomio. » — « Bravo, » risponde il critico, « sono perfettamente con lei. » E appunta: « *Quadro cavoli*, — Follie artistiche, — pittore degno di manicomio. » Gli amici continuano a girare per le sale, l'ornatista a parlare ed il critico a scrivere.

V.

Questa è la storia precisa di uno dei tanti critici che trovano un po' d'aiuto subito; ma quando non conoscono nessuno? Quando questo aiuto non capita loro subito, l'affare è un po' più serio, ed infatti li vedete rincantucciati in un angolo per cercare le idee nei travicelli, preoccupati di presentare in tempo quei tanti versi per potere ricevere in cambio il pane quotidiano. Allora spropositi a cascare; e se capita loro fra le mani un soggetto storico, benedicono l'autore, perchè offre loro il modo di fare un lunghissimo articolo senza parlar mai d'arte; se poi si tratta di un lavoro che non ha titolo storico, non sanno cosa dire, e dopo aver guardato un poco in terra e un altro poco in aria, vengon via mogi mogi, mandando mille accidenti a quel povero scultore o pittore che l'ha fatto.

Immaginatevi uno di quei tanti avvocati che non esercitano per non intendersi di legge, immaginatevi uno di quegli esseri che non è mai arrivato a capire la cosa che ha studiato per anni e anni. Come deve parlare di quella che non ha mai studiato? Intanto questi poveri diavoli, quando si apre una esposizione, sono sempre fuori, come i martinacci dopo la pioggia, a ricavare la giornata dalla critica d'arte.

Con un soggetto della storia romana o greca sono a cavallo, perchè vanno a ripescare tutti i componimenti fatti al Ginnasio e così tirano in lungo quanto vogliono; e se la statua rappresenta Platone ci dicono quando egli nacque, quando morì, se preferiva l'estate all'inverno, se dormiva volentieri, se era amato da' suoi concittadini, se aveva fratelli o sorelle....

Quando il soggetto non apre loro una via a lunghi ed inutili discorsi, si attaccano al nome dell'artista se questi gode una grande

reputazione; e siccome nella lotta dei principî il *realismo* va guadagnando sempre terreno, lodare un pittore o uno scultore, senza chiamarlo realista, è rendergli un brutto servigio; e quando il critico non ha la fortuna di conoscere un artista di quelli che sanno distinguere nelle opere il *realismo* dal *convenzionalismo* o *idealismo*, chiama realisti tutti i pittori rinomati, anche se sono il Morelli, il Camuccini o Raffaello. Tant'è vero che in una rassegna di un giornale torinese è stato chiamato il Morelli *Caposcuola* del *realismo!*

Non riporto le parole dell'articolo, perchè non ne vale la pena.

Sentite che cosa scrive un certo Robustelli nella *Gazzetta Ufficiale*, a proposito dei quadri del Morelli.

« O io m'inganno, o il talismano artistico del Morelli consiste in questo, che si vincono della pittura le difficoltà più gravi, quella cioè del disegnare preciso, generando sentimenti mille e vaghi e fluttuanti come in un' atmosfera lattea; quella del ritrarre contorni al pensiero e permettendo che questo alato destriero si sbizzarrisca e saltelli a suo piacimento. »

E dire che questa robaccia passa per critica d'arte!...

È un fatto che questi critici disonorano la letteratura. Ma al giorno d'oggi, è lecito ogni cosa, ed è anche lecito, per conseguenza, di scrivere come scrive il Robustelli.

VI.

Nella *Gazzetta del Popolo* di Torino vi sono degli articoli colla firma di un certo Florenzo Emilio Zuccaro. Avrete osservato che nei cartelli dei magazzini a Torino c'è questa dicitura: Magazzino da mobili, magazzino da vino, studio da pittore, magazzino da abiti, ecc.... L'autore di quei cartelli deve essere dicerto Florenzo Emilio Zuccaro; leggete i suoi articoli e poi vedrete che cosa diventa un becero fiorentino accanto a uno scrittore come quello.

Anche un certo Giusto Giusti ha scritto sull'esposizione di Torino. Povero Giusto Giusti! Il suo nome in fondo a quegli articoli è la più sguaiata ironia!

E Filippo Filippi? Ma troppo ci vorrebbe a rammentarli tutti, anche limitandosi a dire una parolaccia a ciascuno. E varrebbe poi la pena di dirla questa parolaccia? Perchè se il Filippi, scrivendo di Belle Arti, ha mostrato tanta povertà d' intelletto, rimproverandolo

di ciò che la natura volle negargli, sarebbe lo stesso che maltrattare un cieco perchè non ci vede. Nessuno più di lui, siam certi, desidererebbe avere un poco più d'intelligenza in materia d'arte: ma niuno si fa da sè. Intanto egli gode una buona reputazione come critico musicale; e allora scriva di musica solamente, potreste dirmi; ma egli è giornalista ed obbligato a intendersi di tutto.

Anche Cammillo Boito si sarebbe meritato una parolaccia con quelle sue ampollose insulsaggini nella *Nuova Antologia;* ma con lui voglio usare una maggiore indulgenza, e mi limiterò a dirgli che a un artista incombe l'obbligo di dimostrare una maggiore competenza, poichè con quello scritto fa concepire una cattiva idea del suo talento artistico. Del resto egli è un professore, nè si può pretendere da lui grandi cose; ma poteva però fare a meno d'imbrancarsi con la marmaglia anfibia di ciò che vi ha di più infimo e d'ottuso in fatto di critica. Caro signor Cammillo, ciò che ella dice intorno all'importanza della proporzione in alcuni soggetti, è una sentenza da saccentucoli volgari, è uno di quei discorsi che quando ci si pensa sopra due volte, non si pronunziano e tanto meno si scrivono; perchè la proporzione di un opera viene indicata, non dal soggetto, ma dal carattere delle linee che lo sviluppano; e la materia, dalla qualità dell'arte. Ella saprà che la proprietà della materia esige un tecnicismo speciale; dimodochè per il bronzo ci vorrà un tecnicismo, per il marmo un altro, per la terra cotta un altro, e un altro per la pietra. Il soggetto non c'entra per nulla; il soggetto è sempre un pretesto per far dell'arte; e se io fossi uno di quelli che hanno voce in capitolo, proporrei un'esposizione di lavori senza titolo, perchè saprei dicerto di correggere con questo mezzo il ciarlatanismo nell'arte.

Caro signor Boito, se tutte le volte che gli uomini esprimono una opinione si mettessero una mano sulla coscienza, riflettendo che ciò che si dice opinione è il più delle volte una calunnia messa in circolazione a carico di una persona o di una cosa, parlerebbero poco e scriverebbero meno. Ma si sa bene che questo non può essere, e che il danno che l'uomo reca agli altri per cattività o asinità è inevitabile; quindi che fare? Ridere o piangere? Sarebbe meglio ridere ma non sempre si può.

Tant'è vero che io, che rido tanto facilmente e volentieri di tutto — perchè mi è dato di vedere subito il lato ridicolo delle persone e

delle cose — confesso francamente che, leggendo la rassegna dell'Esposizione sull'*Opinione* di Roma, non ho potuto ridere.

Non ho riso, perchè le menzogne non mi hanno fatto mai ridere; i bugiardi gli ho sempre odiati. Tanto mi divertono e mi fanno ridere di cuore gli apprezzamenti di Florenzo Zuccaro, altrettanto mi fanno ira le menzogne e falsità che sono nella rassegna della *Opinione*.

Potendo fare astrazione da ciò, ci sarebbe da ridere anche lì; ma io rinunzio a trascriverne le frasi perchè non mi sento di rileggere:

« S. M. il Re fece dei rilevanti acquisti!... » !!! e poi quando dice che:

« Le tele che finora incontrarono maggiormente il gusto del pubblico sono : '*La fiera di Saluzzo; Cesare Borgia a Capua;* una tela del De Nittis, *La tentazione di Sant'Antonio*, le tele del Blanqui, del Gonin, del Pontremoli ecc. »; tutti lavori che saranno per molte ragioni rispettabilissimi e sul conto dei quali un individuo potrà dire, se vuole, « mi piacciono assai » ma, quanto ad asserire che piacciono al pubblico, è una menzogna.

« Il Pontremoli (dice il *Gianduja*) non ha suscitato gran rumore in questa esposizione...». Il corrispondente dell'*Opinione* dice che questo pittore è fra quelli che hanno incontrato maggiormente il gusto del pubblico. Fra questi due c'è un bugiardo dicerto, ed è il corrispondente dell'*Opinione*.

Il *Gianduja* poi, per inoculare il buon umore ai suoi pochissimi abbuonati, parla anche lui dell'Esposizione, e col pretesto dell'arte ha trovato alcune espressioni!... Espressioni ch'io riporterei volentieri per far ridere gli artisti toscani, i quali sono al caso di comprenderne tutto il ridicolo. È vero che essi, dopo le ingiustizie sofferte a Torino, avranno tutt'altro che voglia di ridere; io però dico loro: ridete e ricordatevi dei versi leopardiani

. . . . . . nè di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla: e fango è il mondo.

Dunque ridete e ringraziate il *Gianduja* all'*Esposission dl'80;* chè per farvi ridere, vi ha pubblicato, fra le altre cose, un articolo colla firma di Enrico Panzacchi; e ringraziate anche il *Capitan Fracassa*

che, per non esser da meno del *Gianduja*, vi ha pubblicato anche esso degli scritti sull'esposizione del medesimo autore.

VII.

Dice il proverbio, che a tutti i poeti manca un verso; ma pare che al Panzacchi gliene manchi più d'uno; e se anche gliene mancasse uno solo, gli mancherebbe dicerto quello del senso comune: inquantochè il parlare delle cose che non si sanno è la prova più chiara dell'assenza assoluta di questo senso raro. Enrico Panzacchi non sa d'arte e parla d'arte; e ne parla con pretensione. Figuratevi che discorsi !... discorsi che paion fatti a posta per farci sapere che egli non s'intende d'arte: e cade, per conseguenza, nel ridicolo quando si atteggia a sapienza, e nel vuoto quando si atteggia a serietà. Del resto, egli non si perita; anzi invece di parlare declama; e le sue declamazioni ci hanno insegnato a conoscere due cose: la prima, che egli non avvicina dei buoni artisti, dai quali avrebbe potuto imparare quello che mostra di non sapere; la seconda, che anche con la loro conoscenza, non acquisterebbe mai quel modo di vedere che madre natura gli ha purtroppo negato.

Ora sentite.

Non citerò di lui le noiose lungaggini di parole che non hanno nulla che vedere coll'arte, e nemmeno vi citerò tutte le corbellerie che dice con frasi studiate e arcistudiate; ma vi noterò solamente alcuni spropositi i quali basteranno a provare come s'inganni gratuitamente la buona fede di chi legge i giornali.

Loda in pittura Egisto Ferroni: cosa stranissima che a uno scrittore come lui possa piacere questo pittore; ma egli per gusto proprio, o per altrui consiglio, lo loda, e dopo averlo lodato si sbugiarda subito parlando del Michet questiti in termini:

« Il Michetti è anche più forte del Ferroni, più omogeneo, più intero. » Figuratevi! A dire omogeneo e intero il Michetti è lo stesso che chiamare il pane vino e il vino pane; a dire che è più omogeneo e intero del Ferroni, è come se dicesse che la luna risplende più del sole. S'informi meglio un'altra volta. Se c'è un pittore a cui convenga la parola *omogeneo* è il Ferroni; se c'è uno a cui non convenga affatto è il Michetti. Se c'è una pittura intera e tutta di un pezzo è quella del Ferroni; se c'è una pittura che non sia in-

tera, ma stritolata in mille pezzetti da doversi raccogliere col cucchiaio, è quella del Michetti. Ma chi ha dato ad intendere al Panzacchi quelle buscherate?

Ma fin qui non è nulla: leggete e poi sappiatemi dire se non ci vuole più coraggio di Napoleone a fare stampare questa roba.

Leggete, ma non vi stizzite, perchè non ne vale la pena; e sappiate che se io tengo calcolo di questo scritto, non è per lo scrittore, ma per coloro che lo leggono; i quali dovrebbero imparare una volta per sempre a diffidare di chi scrive d'arte senza essere artista, e considerare questa gente come dei poveri illusi che non calcolano il danno che possono recare all'arte e in conseguenza agli artisti, colla loro impudente lingua.

Tiriamo avanti.

Parlando sempre del Michetti ha il coraggio di dire:

« Dal filo d'erba in terra all'azzurro infinito del cielo, la pittura del Napoletano è tutto un mondo visto, sentito e dipinto così, senza un rapporto veramente sbagliato (non vi stizzite), senza una nota che proprio strida. » Sentite che audacia! E dire che questo uomo gode una reputazione!...

L'idea di dar lezione mi ha sempre ripugnato; ma in questo caso è necessario, ed adempio, per questa volta volentieri, ad una delle opere di misericordia. . . . .
. . . .

Sappia il Panzacchi che il rapporto in arte non è quello che egli s'immagina, o che qualcuno, per burlarsi di lui, gli ha dato ad intendere.

Sappia dunque che il rapporto significa la legge che stabilisce il valore dei toni; e si dice buono quando è trovato giusto, si dice falso quando è sbagliato; si dice giusto, quando il tono ha la sua propria quantità in mezzo agli altri; i quali, mentre servono di misura all'aggiustamento di un valore, vengono dal medesimo valore misurati.

Si dice sbagliato, quando il tono è alterato per renderlo più bellino e seducente, come fanno tutti i seguaci di Fortuny, principiando dal Michetti, Dal Bono, e compagnia bella; i quali non hanno studiato mai la natura, ma gli artifizi del loro Caposcuola.

Ella capisce dunque che il rapporto è la cosa che manca interamente alla pittura del Michetti, mancanza che influisce a rendere

piacevole l'aspetto di quella pittura alla gente volgare; la quale leggerà sempre e volentieri *Il Conte di Montecristo*, e mai o quasi mai *I Promessi Sposi*. Le barocche esagerazioni ed impossibilità del libro di Dumas frutteranno sempre gran denaro, e il voto della maggioranza all'autore; la semplicità ed onestà artistica del libro del Manzoni frutteranno all'autore poco denaro, e il voto della minoranza fra la gente del mestiere. Si può dire, per questo, che a Dumas manchi il talento? No, come nessuno nega talento al Michetti; ma il loro talento non può piacere nè interessare a chi ama e intende l'arte, giusto perchè transige sempre per far la corte al pubblico e precisamente a quello che piglia le lucciole per lanterne, come è successo al Panzacchi, non accorgendosi che la nota stridente è quella che prevale nella pittura del *Michetti*.

Si limiti a dire se un quadro gli piace o non gli piace, ma non ci dica mai se è buono o cattivo, perchè egli non può saperlo; e se io dico bene o male, me ne appello alla sua donna di servizio, giacchè il senso comune pare che sia rimasto a quella classe di gente solamente.

Se un uomo che ignorasse il significato delle parole astro, pianeta, satellite, eclittica ecc., s'impancasse a parlare di astronomia in un congresso di astronomi, come lo qualificherebbe il Panzacchi? Per un matto o uno sfacciato; ed avrebbe ragione. E noi come dovremo qualificare il Panzacchi che non essendo artista, ma scrittore, ci parla di rapporto, colore e cose simili? Per usargli indulgenza lo chiameremo un pazzo!

Pare al Panzacchi che l'avere imparato il mestiere di scrivere delle parole sia una ragione sufficiente per dire delle bestialità? Bestialità, sicuro, e tali che finora non ne avevo udite delle simili.

VIII.

Fra le sculture esposte a Torino c'è un busto di donna nuda che ha in sè tutte le qualità per piacere a un borghese, ma non quelle che ci vogliono per contentare un artista intelligente.

Ma il poeta Panzacchi, che non è artista ma borghese, ha ragione d'infiammarsi sopra questo busto di popputa bofficiona; egli non è certamente il solo che si senta solleticato i sensi alla vista di una donna rotonda e pinguedinosa; il merito consiste nell'avere il coraggio di palesarlo in ghigna a coloro che chiamano questo

gusto triviale; ed egli di questo coraggio mostra di averne anche troppo quando, guardando il busto, prorompe nelle seguenti tonanti declamazioni:

È l'affermazione più potente, è la rivincita, e direi quasi, la vendetta della bellezza femminile nella sezione di scultura.

Come ci si sente il povero maschio che guarda un lavoro e fa l'acquolina in bocca pensando alla modella! Come ci si sente uno di quei tanti che farebbero volentieri il pittore o lo scultore per tenere le donne a modello!

Sentite come seguita:

Si è tratti, irresistibilmente, a tornare più volte dinanzi a questo superbo busto di donna e fermarvisi a lungo.

Queste espressioni mi fanno pensare al cappello, alla cravatta, al bastone e alla catena dell'oriolo dell'osservatore, il quale continua:.... « Ma poichè i gusti sono liberi, io mi prendo volentieri quello di trovare doppiamente pregevole un'opera d'arte, quando non si contenta di persuadere la mia ragione colla verità, ma vuol anche appagare i miei sensi e dilatare gioiosamente il mio spirito nella contemplazione della bellezza, come ha fatto Jerace presentandomi la grande e gentile seduzione di questa bellissima donna, piena di gioventù e di vita, circonfusa di quella arcana voluttà [una di quelle frasi più vecchie del brodetto] che farà sempre battere i cuori, sognare i poeti e sentir nella storia la potenza dell'eterno femminino. »

Avete capito?... E dire che con questi spurghi di parole sarà nell'illusione di aver detto chi sa che cosa!... Pensare che suo padre non ci avrà capito nulla, ed io nemmeno! Bel sugo fare istruire i figliuoli per poi non capirli quando parlano!

Ubriacatevi ragazzi miei, bevete molto vino, se il consumo dell'olio fa scrivere così.

« Oh, dicano un po' quello che vogliono [continua il parolaio]; va bene che l'arte non deve proporsi per unico fine la letizia degli occhi; ma se invece volesse innalzare a proposito e consuetudine il contristarli con lo spettacolo di tutte le miserie e di tutte le brutture che s'incontrano nella vita, non ho il diritto di ribellarmi? [È uno di quelli che non vogliono il vero, ma il bello del vero].

« Che se il mondo fosse solamente brutto e infelice, non basta forse — e non è anche troppo — averne uno nella realtà, senza che

l'arte venga a fabbricarcene sotto gli occhi un secondo, fatto a immagine e somiglianza del primo? »

Il nostro critico è uno di quelli che preferiscono la novella alla storia. Tutti i gusti son gusti, ed egli per sostenere il suo, gonfia delle frasi e si dilunga in parole che non trascrivo perchè le credo inutilissime.

Dove però le parole hanno trascinato lo scrittore nel più grande ridicolo, è quando mostrano la pretensione di dir molto senza dir nulla, come osservasi nel punto seguente:

Modellato con larghezze magistrali di piani [che roba!] *lavorato senza pedanteria, carnoso senza morbidezza melensa.* Cosa vuol dire morbidezza melensa? Finora ho creduto che si potesse dire melenso a un uomo e melensa a una donna, ma melensa alla morbidezza no.

Che si possa dire morbidone o meglio squacquerellone e idropico il suo modo di scrivere, ne convengo; ma melensa la morbidezza, no dicerto. Del resto non dobbiamo sorprenderci, perchè egli è uno di quei poeti che fanno ridere il mare, le onde, il sole, gli alberi e le case.

Andiamo avanti.

« *Dinanzi a tanta dovizia di venustà il desiderio si raccoglie tranquillo* [parole] *e si sente appagato, come quando, in una magnifica giornata di aprile sul meriggio* [parole] *s'esce dall'ombra fredda e ci si ritrova in pieno sole* » [parole, parole, parole.]

E le parole continuano ancora, lamentando sempre che, all'infuori della botticiona, non vi sia un altro viso che solletichi i sensi del poeta.

Valeva la pena di porre tanto studio nel pettinare le frasi per non dirci nulla di più di questo? Che sia miseria o ingenuità? A me pare miseria, e di quella che dura fino alla morte. Del resto, peggio per lui e per tutti quelli come lui, a cui diremo con tutta la forza della nostra voce: Cercate, bottegai, il bel visino quando andate a . . . ci s'intende; ma quando entrate in una esposizione cercate l'arte e prendetela bella, e se non la trovate tale, lagnatevi che avrete ragione; perchè è l'arte che ha il dovere di esser bella, e non la donna o l'uomo che sono rappresentati nell'opera.

Se siete affamati di *lineamenti* andate a cercarli da coloro che ne fanno commercio, e lì li troverete; e se non potete permettervi questo lusso, procuratevi delle bambole e dei figurini della moda ove potrete sfogare il vostro gusto bottegaio. Ma se poi volete ri-

sparmiare anche quei pochi, non pretendete di trovare una bambola in una statua per avere degli eccitamenti che non si devono cercare nelle esposizioni, ma nei bordelli.

IX.

Sappiamo che la predica è al deserto, ma sappiamo anche che a buttar dell'acqua nel muro, sempre se ne attacca, e però non ci stanchiamo di ripetere: lavorate giovinotti e, se siete scultori, pensate a modellar bene le vostre statue; se pittori, a dipinger bene i vostri quadri, nè curate la lingua pettegola di questi parolai! Modellate e dipingete bene il viso che avete dinanzi, bello o brutto che sia, e ridetevi della sete ridicola di questi arruffa-matasse, imbroglia questioni e guastatori d'ogni buono indirizzo.

Fate quello che vi reca piacere, nè vi preoccupate d'altro. Il successo e la vendita devono essere un resultato e non un fine; l'arte deve essere un piacere per chi l'esercita e non una fatica; cercate in essa il vostro divertimento, e i vostri lavori produrranno negli altri lo stesso effetto che l'arte ha prodotto in voi, per la ragione che un uomo vale per uno e per tutti al tempo stesso. Per parlar bene a tutti, parlate bene a quest' *uno*, e parlategli come se al mondo non ci fosse che lui solo, cioè, facendo astrazione dagli altri; poichè parlando a tutti per parlar bene a tutti, non si parla bene a nessuno e si producono per tal mezzo tutte quelle masse di lavori che lasciano il tempo che trovano. Siate semplici più che potete, e state certi che per questa via arriverete all'ottimo senza durar fatica; lasciate sudare i faticatori per tutti i gusti e capricci, e contentatevi di rendere soddisfatto l'uomo che non sa nulla, il cui giudizio combinasi perfettamente con quello di chi sa molto. Chi sa poco, sbaglia sempre o quasi sempre, senza però sapere di sbagliare.

Così dicendo non credo d'ingannarmi, come non credo d'ingannarmi asserendo che il poeta Panzacchi è fra quelli che ne sanno poco, sebbene egli voglia parere di saperne molto con quelle frasi pettinate che lo qualificano nient'altro che uno dei buoni parrucchieri della letteratura; non buonissimo, perche si vede troppo dove è stato il pettine. Nel suo scritto non ci sono idee, ma le frasi son ben fatte; c'è il vestito, ma non il corpo. Cifra, miei cari, cifra in

pittura, cifra in scultura e cifra in letteratura; ed il Panzacchi è uno di quei tanti che militano sotto questa bandiera.

X.

Dopo tutto questo, rinunzio a riportare di lui altre frasi, le quali, dall'essere più o meno imbottite, sono sempre le stesse e si raggirano sullo stesso argomento; ed è rimasto tanto ubriacato dalla rotonda *Victa,* che non si è più ricordato dei bei visini delle *Veneri* milanesi che nell'esposizione si vedevano a dozzine. Mi pare che delle facce come voleva lui ce ne fossero anche troppe, e più che troppe per disgrazia dell'arte. O che per dargli nel genio dovean far tutti una Venere? Allora quei pittori che fanno gli uomini col viso di donna per vendere più facilmente i loro quadri, sono, secondo il poeta, i più grandi artisti del mondo.

Allora sicuro, che hanno tutto il torto, e torto marcio, tutti quelli che si sono dati alla causa dell'arte; e per conseguenza ha avuto torto il Rivalta a non fare il viso di paggio al suo *Tiratore di trottola*, piuttosto che cercare di rendere la sua figura con proprietà di carattere e giustezza di espressione; ha fatto male a modellarla bene, dando al ragazzo il viso che doveva avere e non quello che il poeta avrebbe voluto. Per la stessa ragione avrebbe fatto male il D'Orsi a fare il viso di cretino al *Cretino*. Che importa che egli dimostri di essere un bravo scultore? Ed anche il Gallori ha avuto torto a non procurare che la sua *Contadina* facesse dire a chi la guarda: Che bella ragazza! Che importava tanta sincerità e il bel coraggio nella scelta dei due cappelli che coprono il capo delle sorelle di latte? E il Beliazzi, perchè ha tentato una difficoltà, che dal punto di vista dell'arte lo rende stimabilissimo, mentre con un grazioso amorino anche mal fatto, avrebbe maggiormente incontrato il gusto dei visitatori? E grandissimo torto ha avuto il Cecioni a non fare una di quelle mammine che fanno. . . , venir la voglia di far loro la corte, piuttosto che aver cercato d'inspirare nell'osservatore quel sentimento di naturale rispetto che suscita una madre, bella o brutta che sia.

Ma il Cecioni, per quanto io sappia, non ha voluto fare la bella madre, ma la *Madre;* ed ha trattato questo soggetto non per confinarlo in una classe piuttosto che in un'altra nè per localizzarlo in campagna piuttosto che in città. Ha voluto fare la madre

per esprimere l'idea della maternità; e mentre non ha inteso di fare il ritratto della ciana, nè della contadina, nè della signora, ha voluto riassumere nella madre tutto ciò che è compiuto dalla donna in società, principiando da fare i figliuoli, allattarli, amarli, fargli il pane che mangiano, lavargli i panni, stirarglieli, tutto quell' insieme di faccende insomma che costituiscono il governo della casa e formano nella donna il tipo che costituisce la felicità dell' uomo che la possiede e della famiglia.

Esiste questo tipo di donna? Sì; dunque il Cecioni è nel giusto, e voi non avete altro diritto che quello di esaminare se l' arte seppe renderlo.

Il Cecioni non ha voluto fare la bella madre, ma la *Madre*. Egli fece una volta la statua del *Suicida* per esprimere un' idea; cioè la facoltà concessa dalla natura all' uomo di poter distruggere se medesimo; e perciò questa facoltà era da lui considerata la più grande, la sola veramente grande che l' uomo avesse, come quella che fa dell' uomo il solo padrone di se stesso, e gli rende per conseguenza possibile il termine di ogni suo patimento; come quella che significa la più solenne protesta contro l' ignoto ordine di cose che condanna l' uomo ad una vita infelice. E riguardando in questo fatto, non l' effetto di una causa che volgarmente si attribuisce al suicida, ma l' effetto di una facoltà che è nella nostra razza, in alcuni più pronunziata e in altri meno; e paragonando il suicidio a tutti gli eroismi della storia conosciuta, parvegli che questo rimanesse il solo degno di essere eternato coi mezzi della statuaria, ed il Cecioni si sentì per la prima volta lieto di essere scultore per poter fare una statua a questa idea.

Collo stesso principio egli si accinse ad eseguire il gruppo della *Madre;* fece il *Suicida* per il suicidio e la *Madre* per la maternità; nè poteva pensare a scegliere un bel viso per esprimere questa idea, senza commettere un errore di concetto, inquantochè la bella donna par destinata dalla natura a far commercio della propria bellezza. La donna bella è sempre preoccupata dall' idea di esser tale e fa spesso mercato della propria bellezza se povera, limitandosi a farsi corteggiare e adorare se ricca. Il pensiero di essere ammirata nelle pubbliche vie, corteggiata nelle feste, adorata privatamente da qual che amante, la rende distratta da ogni altra cosa; ed è per conseguenza la meno atta agli affetti della famiglia ed alle cure della casa.

Tutto questo è ciò che abbiamo imparato tutti dall' esperienza, ed io lo trovo naturalissimo, e trovo invece ridicolo, non solo chi nega questa vecchia verità, ma anche chi si affanna a volere la donna come non può essere.

Vi saranno delle eccezioni, non lo nego; ma in questo caso come quasi sempre, le eccezioni devono riguardarsi come fenomeni, ed il Cecioni non ha voluto rappresentare un fenomeno, ma la Madre com' è e come noi la conosciamo.

XI.

E qui mi fermo: non per sempre però. Mi fermo, perchè se piglio l' andare a parlar dei lavori, chi sa dove anderei a finire; mentre non è dei lavori che mi voglio occupare, ma dei profani che ne hanno parlato: o per dir meglio di alcuni di questi; o per dir meglio ancora, di alcuni di quelli che mi sono capitati fra le mani.

Non ho parlato, nè parlerò e neanche citerò i nomi di quei tanti disgraziati che hanno fatto la rivista sulle altre rassegne, di quei tanti mestieranti che dicono ciò che fanno dir loro i loro amici e coloro che gli pagano a parte, gli aggettivi. Ma se crediamo inutile tener parola di tutti questi, ci è impedito di fare altrettanto verso un Tullo Massarani, senatore del Regno e Presidente del Giurì per i premi.

Sentite cosa dice questo frisore della letteratura:

« Non si fu quindi se non colla certezza di muovere verso i triboli d' uno spontaneo calvario che gli eletti dalla fiducia dell'eccellenza vostra e dal suffragio dei colleghi si rassegnarono, per un senso profondo di abnegazione e di dovere, all' onore perigliosissimo, ed a nessuno augurabile, di entrar giudici di tanta competizione di opere, di meriti, di trepide e ansiose speranze ».

Nulla di più schifoso di questo periodo! Schifoso, sicuro, è la parola che ci vuole. Questo modo di scrivere mi conferma nell' idea che non è il collare che fa il prete, ma la natura.

« Venne poscia al giudizio la sezione della scultura. E, se non potè in tutto affermare scevro di pericoli l' odierno indirizzo dell' arte sua, vi riconobbe almeno il fervore della gioventù e della lotta; compiacendosi di scorgere che, in mezzo a troppi soggettucci di scarso concetto, e in mezzo ad opere, notevoli bensì per bravura

di fare, ma impresse di una volontaria e quasi cercata volgarità, pur si levano valorosi saggi d'artisti, devoti ad una verità non *abietta* e ad un pensiero che dentro la forma palpita e vive ».

Questo è un discorso da servitori di piazza; ma essendo invece un Senatore che parla, conviene alzar la voce per fargli osservare che è poco onesto quel suo modo di dire: « devoti ad una verità non abietta ».

Così dicendo egli ammette che ci sia una verità abietta, mentre la verità è una sola e non è abietta mai, altro che per i bugiardi. Io che bugiardo non sono, dico invece che la parola *abietta* si adatta alla menzogna che dice:

« La prova fatta dall'arte patria in questa quarta sua Mostra consente che gli animi degli italiani si aprano a liete speranze ». Quando le liete speranze ci sono fatte concepire dai lavori che egli chiama « valorosi saggi d'artisti, devoti ad una verità non abietta », fra i quali l'attacapanni detto *Papa Silverio*, la scultura clorotica della *Victa*, la cenciosa pittura cotta in padella nell'olio rifritto del Favretto, ecc. Quando il Massarani dice: .... *in mezzo a troppi soggettucci di scarso concetto*, si è scordato che i primi capi d'opera dei tempi antichi, che sono ancora conservati nelle gallerie come tante reliquie, che formano l'orgoglio delle Nazioni che gli possiedono, che fanno girare la gente da una parte all'altra del mondo, sono dei soggettucci, quali l'*Arrotino*, i *Lottatori*, il *Giocatore di bocce*, il *Gladiatore*, il *Fauno briaco*, il *Torso di Fidia*, il *Ragazzo che fa le capriole*, il *Gladiatore che si leva il sudore con la daga*, ecc. tutti soggettucci indegni, secondo il Massarani, di esser conservati con tanta gelosia.

Ma lo sa egli perchè questi soggettucci sono sempre tanto ammirati? Per l'arte che è in essi: guardando l'*Arrotino* si ammira l'arte e non il soggetto.

XII.

Quando voglio sentir di questa musica, diceva un borghese a S. Carlo di Napoli udendo la marcia del *Profeta*, vado in chiesa e non al teatro. Ma se la musica è bella, non vale lo stesso che sia al teatro o in chiesa? Lo stesso direbbe Tullo Massarani e aggiungerebbe: Quando voglio vedere una donna che fila, un uomo che fuma e un bambino che piange, non ho bisogno di andare all'E-

sposizione. Ma se l'arte è bella, che l'uomo fumi, arruoti un par di forbici o si getti nella voragine come Curzio; che la donna fili, o tessa la tela come Penelope; che il bambino pianga, o faccia le carezze a Gesù come S. Giovanni, non è lo stesso? Se l'arte è bella, che l'uomo o la donna siano grandi tre metri o sei centimetri, non è lo stesso? Se l'arte è bella, che l'oggetto sia in gesso, in marmo, in bronzo, in terra, in oro, in pietra o in argento, non è lo stesso? Che linguaggio ci vuole per far capire a questi scribacchini che il pane è pane e il vino vino? Il ragionamento parrebbe logico; ma non tutti lo capiscono, e fra questi c'è Tullo Massarani.

Anche a me è avvenuto lo stesso, quando ho udito parlare di algebra e di cosmografia; ma per paura di dire uno sproposito, son sempre stato zitto come un olio; così facendo non ho mai dato il diritto a nessuno di mortificarmi colle parole ch'io rivolgo al signor Tullo non per altro che per valermi del diritto che mi ha dato colla sua relazione — e specialmente poi quando si azzarda a dire:

« . . . e in mezzo ad opere, notevoli bensì per bravura di fare, ma impresse di una volontaria e quasi cercata volgarità . . . »

Ecco un altro punto che m'impone il dovere di adempiere per la seconda volta una delle opere di misericordia. Ma avanti d'insegnare al Senatore che cosa sia quella *cercata volgarità*, importa dire prima di tutto che essa è quella che regge il decoro dell'esposizione di Torino e che rappresenta il piccolo nucleo di quelli che fanno l'arte per l'arte; di quelli che per mettere in regola la loro coscienza artistica, non si arrestano quando il lavoro è giunto ad essere sufficiente per il pubblico, ma vanno avanti e distruggono spesso le parti già lodate che apporterebbero loro un sicuro guadagno, per ottenere ciò che non può essere apprezzato che dalle persone più intelligenti della loro classe.

Sono di quelli che quando modellano o dipingono fanno semplicemente quello che la natura presenta al loro sguardo; e senza alcun pregiudizio di scuola, fanno tutto quello che vedono, come per esempio: se il dorso di una mano sta in cento piani, essi li fanno tutti e cento, per la semplice ragione che ci sono e gli credono per conseguenza necessari ad un buon resultato; e sono stati per tal modo sinceri e onesti. Ma il fargli tutti non è da tutti, perchè non è dato a tutti di vederli. Ecco il punto più serio, siccome quello che stabilisce il maggiore o minor valore di un'opera e fa distin-

guere l'arte buona dalla cattiva. Perchè se il tener conto ingenuamente di tutto ciò che si vede, volesse dire fare tutto quello che è, sorgerebbero delle opere che non differirebbero fra loro che per il carattere individuale dell'artista e sarebbero giù per su della stessa importanza se non del medesimo interesse. Ma il male si è che i cento piani non sono visibili a tutti, e che lo scorgerli dipende il più delle volte, o quasi sempre, dalla mente più che dagli occhi i quali li vedono dopo che la mente gli ha scoperti. Vorrei spiegarmi. Un contorno ci palesa l'esistenza di un piano che l'occhio cerca e non trova; ma il piano esiste e bisogna rintracciarlo. In questo caso comincia il lavoro della mente, la quale interpetrandone la natura lo rende intelligibile all'occhio e per conseguenza alla mano che sa dove posarsi. I piani hanno apparenza e natura; e ve ne sono di quelli che per la loro posizione di fronte alla luce, perdono l'apparenza, e per conseguenza non sono visibili se non a chi ha il dono di saperli rintracciare.

Qui occorre fare una breve classificazione, ed è questa: *Piani comuni*, *piani speciali* e *piani occulti*. Si capisce che i piani *comuni* sono quelli che trovansi immancabilmente sulle superfici di tutti gli uomini, se si tratta di uomini; i piani *speciali* quelli che influiscono a dare un carattere opposto alle fisonomie; i piani *occulti* quelli che non resultano dal chiaro-scuro, e per conseguenza celati a chi lavora con gli occhi solamente. Tutti questi *piani* hanno effetto e natura. Chi, lavorando, si limita all'effetto dei piani *comuni*, cammina con lo stecco o il pennello in qualunque senso, levando roba, a caso, per creare un piano concavo, e mettendone per farne uno convesso; e ciò dura, finchè l'occhio non vede un *chiaro-scuro* approssimativo ed un approssimativo contorno. Chi fa così, eseguisce una parte con un terzo soltanto dell'intero dei piani e per conseguenza con due terzi di meno di tutti i contorni; e i pochi piani e contorni prodotti a caso formano delle buche più o meno profonde nelle parti concave e dei bubboni più o meno sporgenti nelle convesse. È inutile dire che le opere così fatte appartengono all'arte cattiva; come pure di arte cattiva sono caratteri, la timidezza nella fattura, le oscillazioni nella superficie e gli onduleggiamenti nei contorni.

Io, per esempio, pretendo d'intendermi di tutto ciò, e quando osservo un lavoro m'accorgo subito se l'artista ha visto o non ha

visto, o se guardando non ha saputo vedere. Ammette il signor Tullo, che chi ha l'occhio così scarico possa permettersi di dire che il Giury di Torino ha oltraggiato l'arte, premiando dei lavori nei quali essa non si accinse nemmeno a far le prove?

XIII.

Fanno invece delle opere d'arte buona chi studia la natura dei piani, chi interpetra la ragione del chiaro-scuro, chi cerca la causa dell'effetto, ed infine chi fa tutti quanti i piani, elaborando il modo di generarli, se questo debba sempre, relativamente alla parte essere franco o a sentita, brutale o gentile, grave o leggero; lesto o agiato; se lo stecco o il pennello debbano camminare dall'alto in basso, o da destra a sinistra — tutti quei sensi infine e tutti quei modi che vengono suggeriti dal lavoro della mente, ora per attaccar bene un braccio, ora una gamba, quando per incassar bene il collo sul tronco e la testa sul collo.

Ecco in che cosa consiste la *cercata volgarità*. Anche i Greci hanno avuto questo torto, poichè anch'essi facevano così, e i Trecentisti pure. Nei soggettucci del *Fauno briaco*, del *Fauno danzante*, del *Giuocatore di bocce*, dell'*Arrotino*, dei *Lottatori*, del *torso di Fidia*, c'è questa specie d'arte, sebbene assoggettata ad un altro principio; ed è per essa che quei soggettucci hanno durato, durano e dureranno ad esser belli. E sempre belli pur si mantengono i soggettucci di scarso concetto delle tanto vantate e preziose novelle di messer Giovanni Boccaccio, le quali, secondo il Massarani, sarebbero *impresse di una cercata volgarità*.

XIV.

I Greci differivano da noi in due cose principalmente: la prima consisteva nella trascuranza del sentimento per la forma, mentre noi trascuriamo la forma per il sentimento; e fin qui il torto è da ambe le parti. La seconda è che loro facevano il tutto per le parti e noi le parti per il tutto; e in questo caso la ragione è nostra, inquantochè le parti devono servire all'espressione di una statua ed esser buone separatamente. Non è che in questo senso che lavorano quelli le cui opere *sebbene notevoli per bravura di fare* sono impresse *di una volontaria e quasi cercata volgarità*.

Nel *Giuocatore di bocce*, che tanto onora la Nazione che lo possiede, c'è la stessa *cercata volgarità* che è nel *Giuoco della trottola*: la stessa precisa; perchè la statua del greco scultore ci dimostra chiaramente che l'unico scopo e fine di quell'opera fu l'espressione, come unico scopo e fine fu nel Rivalta l'espressione del tiratore di trottola. Un giuocatore rappresenta la statua greca e un giuocatore la statua del Rivalta. Infatti tutt'e due questi lavori esprimono ugualmente lo stato di sospensione d'animo e il trattenuto respiro che avviene in questi due giuocatori, i quali seguono col pensiero, secondano col gesto e fissano con lo sguardo, il giuocatore greco la palla, e quello fiorentino la trottola. Colla differenza, che, dove lo scultore greco mancò, ne fu causa lo stile; e non essendo a questo vincolato il Rivalta giunse a rendere più viva la sua statua. Il *Giuocatore di bocce* è meno vivo, ma meglio fatto, e la ragione è questa; che i Greci tenevano in gran pregio l'arte ed i Moderni no; loro curavano la fattura e noi la trascuriamo; ragione per cui loro hanno fatto molte e belle statue che sono giunte fino a noi rispettate e conservate come tante reliquie, e sebbene non siano più corrispondenti al mutato indirizzo, impongono rispetto anche a coloro che le giudicano severamente.

È inoltre da sapere che la *cercata volgarità* del *Pollaiolo*, dell'*Avvicinarsi della procella*, del *Giuoco della trottola*, della *Cicala*, delle *Sorelle di latte*, dell'*Autunno*, dell'*Ostricaro*, della *Madre* e dell'*Incontro per le scale*, tende a far l'arte come la facevano i Greci, sprigionandola da tutti i pregiudizii di stile che impedivano agli artisti d'allora di fare le statue vive; e noi che vogliamo anzi tutto la vita, ci siamo resi liberi da ogni pregiudizio, perchè abbiamo potuto convincerci che essa non può resultare che dallo studio ingenuo della natura, tenendo conto di tutte le sue parti e del loro proprio carattere.

Il signor Tullo dovrebbe considerare ancora che i grandi soggetti in arte sono soltanto quelli che per se stessi dimostrano maggiore valentia artistica; per conseguenza è un gran soggetto quello che rappresenta la natura in movimento, e assai men grande quello che esprime la natura ferma; e più che il momento scelto è fugace, e più arduo è il tema, per la ragione che manca all'artista, non solo il tempo di copiare comodamente le parti, ma anche quello di guardare un insieme per potere almeno adocchiare da che leggi

dipenda una data espressione e in che linee risieda. Che la natura sia ferma o in movimento, non si può far bene nell'arte, se prima di lavorare non s'impara a vedere. Immaginatevi ora la differenza che esiste nello studio di osservazione fra una cosa ferma ed un'altra in gran movimento.

Se il Fedi, il Ferrari, il Varni, il Vela, si fossero provati in tutta la loro vita, anche per una sola volta, a far piangere e ridere una testa, nonchè a mettere una figura in movimento di rotazione o di corsa, se si fossero provati, avrebbero finito col rompere gli stecchi e buttar via la creta, per dopo correre a chiedere perdono agli artisti della cercata volgarità; poichè dopo aver provato, avrebbero detto, guardando pentiti e arcipentiti i lavori calunniati: Come hanno fatto a farli?!

Un'opera d'arte per essere completa deve esser bella come sentimento e come forma, e l'espressione deve resultare da una buona forma. Il merito non consiste nella scelta di una testa, ma nel modo di renderla; e se questo merito è conforme a quello innanzi citato, la testa sarà bella anche se la fisonomia è bruttissima.

Masaccio ha fatto con delle bruttissime fisonomie delle teste bellissime, e la sua fama dura

E durerà quanto il mondo lontana, (1)

non per altro che per la sua cercata volgarità.

Non mi dilungo perchè non voglio fare un trattato, nè saprei farlo quand'anche lo volessi. Ma oramai voglio dire anche questa.

Il Bartolini fu grande perchè fu amante del vero, sebbene ai suoi tempi fosse proibito il farlo; amò il vero, ma non a metà come fa oggi il mezzo ceto degli artisti; lo amò per intero, lo amò fino alla deformità, per la semplice ragione che non cessava di esser vero. E se i parrucchieri della letteratura come il Massarani, Panzacchi e compagni, fossero vissuti al suo tempo, lo avrebbero lapidato per avere egli obbligato i suoi scolari a modellare un gobbo.

Il Bartolini arrivò fino a tal punto per essere nauseato dalla ripetizione delle greche forme che gli artisti riproducevano copiandosi fra loro, per rispiarmio di fatica e di spesa, e allontanando per tal modo sempre più l'arte dalla natura.

(1) DANTE, *Inf.* II, v. 60.

XV.

Dopo tutto sentiamo la necessità, e in pari tempo il dovere di dire un' ultima verità, la quale, mentre esce mal volentieri dalla nostra penna, giungerà ingratissima agli orecchi di molti, e specialmente di quelli che si sono sgolati a gridare che la prova dell'arte all' Esposizione di Torino è stata splendida.

Nemici di tutto ciò che può illudere e abituati a chiamare le cose col loro proprio nome, dichiariamo, e non senza un grande dispiacere, che la mostra di Torino presenta invece l'aspetto puro e semplice di un magazzino di quadri e statue, piuttosto che quello di una vera e propria esposizione di Belle Arti: nè potrebbe essere altrimenti, inquantochè gli artisti al giorno d'oggi pensano a vendere avanti di cominciare a studiare; e ce lo dimostra l' infinito numero di lavori nei quali è manifesto soltanto il fine della vendita. Basta questo fatto per provare che in Italia non si studia; e se non si studia o si studia male, non si può far bene.

L' Esposizione di Torino è una vera Babele dove fra molte

Diverse lingue, orribili favelle (1)

l'arte toscana si è provata a parlare italiano; ma, per la ragione che la lingua italiana è meno nota in Italia delle lingue straniere, l'arte toscana non è stata capita, e tanto meno poi a Torino, dove la lingua italiana è stata sempre reietta.

L'arte italiana non esiste. Nell' esposizione sono rappresentati tutti i dialetti d' Italia. L'arte si è presentata in maschera, e per sedurre i visitatori si divincola in mille sensi più o meno osceni.

Pochi sono quelli che tentano un' arte schietta e sicura di se stessa, e questi sono quegli artisti conosciuti con nome di *realisti*, i quali non sono altro, del resto, che dei pittori e scultori che si provano a divenirlo.

Non c' illudiamo: diciamo le cose come sono e così troveremo il modo di correggere quei difetti che c' impediscono di migliorare. Diciamo la verità; e giacchè ci sono, voglio finir di dirla tutta intera.

(1) DANTE, *Inf.* III, v. 24.

Lo sapete perchè le cose d'Italia vanno male? Perchè per ora non c'è nè arte nè letteratura italiana? Perchè gli sforzi dei meglio eletti riescono vani e inutili, e abortisce per conseguenza o ritarda lo sviluppo di ogni buona cosa? Perchè l'Italia continua ad essere una Locanda e nulla di più che una Locanda? Perchè degli uomini come Tullo Massarani ce n'è troppi!

1880 IPPOLITO CASTIGLIONI.

Artisti e critici

In mezzo a tante chiacchiere stucchevoli ed insulse, io provo un gran sollievo ogni volta che m'imbatto in una di quelle questioni che costringono la critica a uscire un poco dai vaniloqui sconclusionati e cento volte rifritti, colla promessa non vana di qualche conclusione positiva. Allora io mi sento meglio; e la penna coscienziosamente adoperata non mi sembra più inutile arnese, e ringrazio con animo sincero chi mi porge occasione buona di discutere, senza badare più che tanto ai modi e alle prammatiche con cui la discussione viene intavolata.

*
* *

In prova di ciò che dico oggi i miei ringraziamenti io li rivolgo al signor Ippolito Castiglioni.

Chi fra i lettori del *Fanfulla della Domenica* conosce il suo opuscolo (1) non si meravigli. A me in quelle pagine più che battagliere aggressive, e più che aggressive spesso irruenti ed insolenti, è parso di sentire il grido sincero d'una coscienza d'artista; e ciò basta a farmi passar sopra a moltissime cose. Quella coscienza ha seguito il consiglio d'Otello:

. . . . e il suo peggior concetto
Con la peggiore sua parola esprime.

(1) *I critici profani all'Esposizione Nazionale di Torino*, Firenze, tipografia del Vocabolario, 1880, qui riprodotto da p. 209 a p. 236.

Che c'è da ridire? Io penso che se alcune sue invettive non hanno fondamento di ragione, cadono da se come quadrella spuntate; se lo hanno, e ben vengano! Tutt'al più si potrebbe condannare la forma; e si potrebbe da chi è colpito più brevemente rispondere per le rime; ma avremmo un battibecco di più senza alcun gusto e profitto. Meglio, molto meglio a mio avviso, ricordarsi che Orazio prima di concedere illimitata venia ai poeti, la concedeva ai pittori o scultori che sieno, e buttata via la brutta corteccia dell'opuscolo, esaminarlo nella intima sostanza.

Un pensiero vi domina: *Scriver d'arte senz'essere artista* (1), ossia senza esser pittore o, come volgarmente si dice, non essendo del mestiere, è stolta e biasimevole pretesa. Possedere cultura letteraria e artistica, avere con lungo uso e studio educato il gusto, affinato il criterio a cogliere le diverse manifestazioni del bello, non basta. Tutto ciò conferisce appena un catecumenato insignificante e incompetente ad ogni ufficio. Arriva il diacono che grida: *foras catecumeni!* e bisogna che tutti escan dal tempio, lasciandovi soli i preti a celebrare.

Insomma è l'assoluta esclusione, da ogni giudizio d'arte che l'autore dell'opuscolo domanda; della critica e dei critici quali oggi s'intendono da tutti in ogni paese civile. In ciò il giudizio del signor Castiglioni è chiaro, assoluto ed anima da cima a fondo tutto il suo accalorato discorso. Così la sua idea ha per lo meno il merito di trascendere ogni giudizio di persona, e si accampa solennemente come un principio universale.

***

Benone. Presa così in astratto l'idea è tanto lontana dallo spiacermi che, se potessi fabbricare un mondo a modo mio, ce la metterei dentro volentieri. Ma siccome questo mio non è che un desiderio onesto e vano, vediamo come stieno le cose nell'ordine dei fatti.

Nell'ordine dei fatti l'arte non vive in sè sola e per sè sola. Se questa sublime *solipsia* (direbbe il buon Maroncelli) potesse esistere, la nostra discussione sarebbe finita prima di cominciare. Ma l'arte vive nella società e per la società, e se m'eccettuate qualche

(1) Vedi retro p. 221

rarissimo e privilegiato artista, usignolo solitario che canta solo per ascoltarsi nel silenzio della notte, tutti gli altri escono all'aperto colle loro opere in cerca d'un pubblico che le giudichi e le compri.

Mettiamo subito da parte questa brutta idea del comprare, perchè non offenda colla sua volgarità i nervi irritabili dell'artista, ed esaminiamo pacatamente chi debba esser chiamato a quel delicato ufficio del giudicare.

Il gran pubblico? Io credo che il signor Ippolito Castiglioni, come il precitato Otello, s'acconcerebbe a esser « rospo d'infesta palude, » piuttosto che artista in balìa al giudizio di quelli che egli chiama i borghesi, i droghieri, il pubblico infine nella sua universalità numerica e plebiscitaria. L'opuscolo su questo punto è tanto chiaro ed esplicito, che non c'è bisogno d'altre parole.

Gli artisti? E vada per gli artisti; ma non crediate che all'atto pratico l'impresa sia molto facile, perchè il signor Ippolito Castiglioni comincia col dichiararvi che i veri artisti mirano colle loro opere ad una eccellenza, la quale *non può essere apprezzata che dalle persone più intelligenti della loro classe* (1). Capite voi tutto il significato restrittivo di questa parola « Classe? » Non basterebbe, a modo d'esempio, essere il Bartolini per aver titoli sufficienti ad entrare in una commissione giudicatrice di quadri e statue. No; i pochissimi eletti per la scultura non possono giudicare una spanna più in là delle plastiche, e i pochissimi eletti per la pittura guai se metton lingua fuorchè in materia di quadri! Ma qui le difficoltà non finiscono. Questi pochissimi chi sono? Dove sono? Chi giudica della scelta di questi giudici? La rinomanza universale? Eh via! Ma non ci avete voi provato, in modo più chiaro del brodetto spartano, che quando un artista è arrivato all'apice della fama è appunto allora che egli comincia a cessar d'essere dei più intelligenti *della sua classe*, cioè a non capir più nulla dell'arte nuova e dei suoi giovanili ardimenti?....

***

In pratica tutto questo sarebbe l'assurdo; e però io suppongo che l'autore dell'opuscolo voglia contentarsi di mantenere la sua premessa in senso più largo, vale a dire che, esclusi sempre i cri-

(1) Vedi retro, a p. 230.

tici presenti, ogni giudizio d'arte sia riservato, in genere, agli artisti propriamente detti, a quelli cioè che trattano pennello, sesta o mazzarolo.

Avremmo quindi l'arte giudicata solo dagli artisti; cioè un circolo.... che io mi guarderò bene dal chiamare vizioso! Ma per questo appunto rinuncio a qualificarlo e definirlo. — Il pittore A. dovrebbe giudicare il gruppo dello scultore B. e questi o ricambiare il giudizio o rifarsi pronunciando intorno a un progetto architettonico del signor Z.... Il pubblico starebbe ad ascoltare tutto in silenzio e « senza battere le ciglia » come Don Magnifico nella *Cenerentola*....

Ma qui ci vorrebbe la penna di Molière, o di Manzoni, per descrivere il triste e ridicolo spettacolo che diventerebbe il mondo dell'arte, riformato secondo il piano del signor Ippolito Castiglioni. Ci vorrebbero, o Manzoni! i tocchi stupendi della tua scena fra il conte Zio e il padre provinciale; e la tua, o Moliére! l'arguzia insuperata con cui dipingevi i mutui incensamenti e le insidiose canzonature de' tuoi *Trissotin* e de' tuoi *Vadius!*....

***

E voi credete che il pubblico rimarrebbe a lungo spettatore di queste scene? No, il pubblico accortosi presto della sua falsa posizione, non vi lascerebbe il tempo di rider di lui; e vi lascerebbe a popolare da voi soli le vostre esposizioni, a decretarvi l'un l'altro, più o meno seriamente, le sconfitte e i trionfi.

Parliamo sul serio: sono già troppo allentati i vincoli che uniscono l'arte e la società. Non date voi l'ultimo strappo, domandando l'impossibile.

E dovreste anche lasciar da parte una buona volta quella cert'aria da misteri Eleusini che voi andate pigliando ogni volta che parlate dell'arte vostra! Sì, lo sappiamo; in ogni arte vi ha una parte recondita, la quale non si nasconde che a quelli che con paziente studio indagano il magistero tecnico che dà forme visibili e palpabili alle concezioni dell'artista. Ma, per carità, non mi sostenete che qui sta tutta l'arte, e questo sia il solo campo dove l'intelletto e il sentimento umano possono percepirla! Così voi la ridurreste un geroglifico che appena ogni tanto potrebbe innamorare

qualche Champollion e qualche Rosellini, inducendoli all'improba fatica di decifrarlo! È questo il vostro sogno? E quando arrivaste ad attuarlo, credete proprio che a lei avreste giovato?

Ma l'arte, per buona fortuna, è anche aperta irradiazione del bello morale e materiale, è rifacimento potente del senso della vita in tutte le sue manifestazioni multiformi; e questo che non è certo il lato suo meno ampio e vitale, cade appunto sotto il dominio di quella che il signor Castiglioni chiama la critica *profana*, ed è invece la critica da cui — in tutti i tempi — l'arte ha ricevuti gli stimoli e i freni più salutari. E se altro servizio non valesse a renderle, quello capitalissimo le renderebbe sempre di mantenerla viva, nota, amata e ricercata in mezzo alla gente; e questo non vi paia poco.

Oh, se la critica *profana* prendesse una volta in parola il signor Ippolito Castiglioni allora sì che egli vedrebbe davvero e compiutamente inaugurarsi il regno dei borghesi e dei droghieri! Quietata quel po' di festa che ora le si fa intorno, vedrebbe l'arte dinanzi alla pubblica indifferenza, costretta a scendere dalla condizione in cui vive e infrivolirsi ogni giorno più e cancaneggiare magari sotto gli occhi del pubblico distratto, pur di non morire d'abbandono e d'inedia. Sono verità un po' ostiche queste a inghiottire da chi sogna ad occhi aperti le fiere e sconfinate indipendenze di un mondo trascendentale. Ma il dissimularle a che giova?

*
* *

Ma badate: io che combatto la utopia sotto una forma, non mi lascio poi abbagliare da un'altra forma di essa. Mentre propugno la concordia fra l'arte e la critica, non spingo la mia illusione tant'oltre da pretendere che questa concordia sia piena, inalterata, perpetua. Credo anzi che qualche screzio sia ogni tanto inevitabile. Su quello che dice Socrate, Parrasio troverà sempre qualcosa a ridire; e viceversa. Io fra critico e artista ho sempre immaginata, come sola possibile, quella concordia fatale, nel senso buono delle parole, ma tramezzata di bronci e di ribellioni che Marziale descriveva a quel suo amico:

> Difficilis, facilis, quaerulus, jucundus es idem:
> Nec tecum possum vivere, nec sine te.

Adoperiamoci in conseguenza a provvedere da una parte e dall'altra, collo studio, il buon volere, la lealtà e la discrezione. Ma sopratutto gli artisti si guardino dall'andare in bestia e dal maledire la critica, ogni volta che questo o quel critico pronuncia un giudizio men che favorevole a qualche opera loro. Si trattasse anche di un giudizio spropositato, la loro conclusione, se ne ricordino, è sempre troppo più generale delle premesse!

Quantunque un bell' umore dicesse un giorno che la critica è facile, non sarà mai da uomo di spirito il meravigliarsi se essa è caduta o cadrà in molti errori. Storia di tutti i tempi.... O non ci furono forse e non ci saranno in tutti i tempi anche dei quadri mal dipinti e delle statue scolpite male?

ENRICO PANZACCHI.

1880.

Critici e artisti

Facciamo anche questa. Non sarà la prima volta che un italiano butta via del tempo a discutere di questioni bizantine, nè che un uomo è costretto a scaparsi per dimostrare ciò che è chiaro e lampante come la luce del sole.

Ho perso il conto delle lettere che pittori e scultori valentissimi ci mandarono dal giorno nel quale il *Fanfulla della Domenica* pubblicò uno scritto di Enrico Panzacchi intitolato: *Artisti e Critici.* In esso — forse i lettori se ne ricorderanno — l'amico nostro, difendendosi contro i fieri assalti di un egregio artista, il quale si nasconde sotto il pseudonimo d'Ippolito Castiglioni, esponeva la modesta opinione che, per giudicare de' quadri e delle statue, non ci fosse bisogno di saper tenere in mano il lapis e lo scalpello. Artisti di ogni età e di ogni scuola s'inalberano per quella affermazione, protestano in lunghissime epistole; le quali ci chiedono di stampare e, quasi pare c'intimino di non discorrere più di arte, perchè non abbiamo la debita familiarità colla creta e col blù di Prussia, col giallo cromo e col marmo di Carrara.

Sicchè dunque, come diceva il professore Centofanti, chi desse retta a codesti egregi signori, a noi non resterebbero che poche cose da fare: avvertire il rispettabile pubblico che, mancataci la licenza dei superiori, d'arti plastiche non si terrà più parola nel nostro foglio; ammonire ad un tempo i nostri confratelli della stampa quotidiana, i quali non sieno stati ambasciatori, a non trattar più di politica estera; invocare dal questore severi provvedimenti perchè sia

impedito di applaudire o fischiare nel teatro a chi non abbia scritto una mazurka o un poema, e aspettare il permesso del medico avanti di sentenziare audacemente che ci duole il capo.

Prima di arrivare a questo punto ci sia consentito di muovere certe obiezioni e di tentare certi ragionamenti. Se sbagliamo ci correggano; promettiamo fin d'ora di stampare le repliche e i predicozzi degli avversari. Nè temano che noi sbertucciamo la loro grammatica, che da un periodo zoppo cogliamo il pretesto a beffeggiare una diritta argomentazione. Le buone ragioni restano tali, anche se espresse poco correttamente, e per farsi render giustizia non c'è bisogno di parlare in punta di forchetta, tal quale come per giudicare se le figure di un quadro sono proporzionate o no, non c'è bisogno di aver fatto i capelli bianchi nelle sale dell'Accademia.

E veniamo al grano.

Degli artisti dunque, soli giudici competenti gli artisti. Furono artisti il Vasari, mettiamo, ed il Mengs. Sono disposti i pittori e gli scultori che ci onorano colla loro corrispondenza epistolare, ad accogliere, senza benefizio d'inventario, la eredità delle costoro sentenze? Mi par difficile. Per contrario, si degnano di concedere qualche facoltà critica, di confessare che d'arte parlarono e parlano piuttosto benino (cito forestieri, soltanto per non dare altrui occasione di uscire dal seminato) il Goëthe, il Winkelmann, il Lessing, il Diderot, l'Heine, il Planche, il Balzac, il Taine, l'About, il Browing? O si propongano di pigliare a scappellotti il mondo civile, perchè saluta nel Ruskin il primo critico di arte contemporaneo?

Bisogna prima rispondere a questa domanda perchè, o si riconosce l'autorità degli illustri i quali ho nominati, e allora è questione finita; o si nega, e allora, dato il tempo che ci vuole a una olimpica risata, si passa ad un altro argomento.

***

Ci fu della brava gente (*brava* è l'epiteto che si stampa per parlar con rispetto - quello che si pensa è un altro) la quale, approssimandosi la esposizione di Napoli, propose al Ministro, in Parlamento, di non spendere in acquisti di quadri e di statue il danaro dello Stato, se non a quel modo che gli consigliasse una giunta di artisti eletta da artisti. Detto fatto. La giunta venne, vide e perse,

pare, il senso comune: perchè i giudizi ch'ella pronunciò sollevarono tale e sì indecoroso baccano che ancora l'eco ne dura. Son pochi mesi e il pittore Costa e lo scultore Monteverde, compiendo un'incombenza data loro dal Circolo artistico di Roma, gli riferivano intorno allo stato presente dell'arte nostra, quale si manifestava nella mostra nazionale di Torino. Apriti cielo! Parve che avessero assaltato il corriere!

Sono artisti, si o no, il Costa e il Monteverde?

— Artisti!... risponde Tizio.

Intendiamoci: il Costa dipinge e il Monteverde scolpisce; ma a mio giudicare sono incompetenti, perchè io faccio un'arte diversa dalla loro. La loro è falsa, e la mia, s'intende, è vera; ma siccome loro credon d'essere sulla buona strada, ne viene di conseguenza che reputano e dicono cattiva quella che batto io.

Ah si? Ah! dunque ammettete che le intolleranze della scuola e i pregiudizi del metodo possano annebbiare la serenità del giudizio? Pensateci bene: perchè, partendo da cotesto punto, s'arriverebbe a conchiudere che voi artisti siete più d'ogni altro incapaci di giudicare serenamente un'opera d'arte.

***

Un'aneddoto non ci starà male: tanto per riposarsi. C'era e c'è ancora a Firenze, ma decaduto dagli antichi splendori, un caffè Michelangelo, al pian terreno di un palazzo di via Larga, oggi via Cavour; palazzo di costruzione ciclopica, se non crollò per gli spropositi che una ventina d'anni sono, nei più bei tempi della *macchia*, gli artisti convenuti al caffè pronunziavano con melodrammatica sicumera, discorrendo dell'arte antica e moderna. Una sera, me ne ricordo come se fosse ora, — l'assemblea stava per isciogliersi, e io ancora ragazzo, udii questo dialogo:

— « M'accompagni a casa? — » diceva un pittore ad un altro. — Potrei mettere il nome e il cognome: basterà ch'io dica che son vivi e verdi tutti e due, l'uno dimorante in Francia, l'altro in Italia, e che hanno dato nel dipingere saggi di bellissimo ingegno. — « M'accompagni a casa?

— « A casa no, fino in piazza della Signoria. »

— « Da piazza della Signoria io non ci passo, mi tocca a vedere

quell'uggioso David di Michelangelo, che Dio lo disperda. Non si sa quel che ce lo tengano a fare, con quella fionda sulla spalla. Pare un giuocatore di *carolina* che aspetti di far caràmbolo sulla rossa ».

Non vi sto a dire che applausi. Fu un successone.

— « Bravo » — diceva uno — « almeno lui le canta tali e quali! »

— « E non porta barbazzale per nessuno! »

— « E non si leva il cappello alla *routine.* »

— « Quel Michelangelo !... e dire che lo chiamano il Dante della qcultura !... »

— « E se fosse?... me lo dite un po' alla fine che cos'è questo Dante? Levategli l' esser Ghibellino, e ditemi quel che gli resta! »

— « Bravo ! »

— « Giusto ! »

— « *Routine, routine*, e *routiniers !* »

— « L'hanno col concetto! Glielo voglio dar io il concetto! Voglio mandar alla Promotrice quest' anno un ciuco grande al vero. E questo è il concetto! E a chi non piace lo sputi! »

— « Bravo! » — « Bene! » — « *Routine!* » — « Fallo... Eh! lo dici ma non lo fai. »

— « Lo fo, lo fo... Un ciuco che raglia al naturale! »

E dopo aver destituiti Dante e Michelangelo, e sorriso alla speranza di un ciuco di più, l'assemblea si sciolse gloriosa e trionfante.

***

Ci sono, lo so anch'io, di quelli che s'impancano a discorrere d'arte, senza nessun corredo di studî, senza avere educato il gusto, senza aver mai pensato a quel che l'arte sia, ai suoi modi di espressione, ai suoi intenti, ai suoi limiti. È un danno; ma che ci si fa? Son soli i pittori e gli scultori a patirne le conseguenze? Si può lamentarsene; ma da questo all'affermare che non *deve* scrivere di cose d'arte chi non è uso a tenere in mano il pennello e la stecca, ci corre. Consento volentieri che chi non sia artista non potrà infallibilmente giudicare della parte tecnica; ma altri consenta, in compenso, che alla parte tecnica gli artisti sono proclivi a dare spesso maggiore importanza di quella che merita, anzi a pregiarla a scapito del rimanente. Ma perchè non s'è mai sporcata una tela, perchè non s'è mai dato un colpo di gradina, ci mancan gli occhi per ve

dere, il cervello per pensare? Siamo incapaci d'intendere il pensier vostro, di addentrarci nel vostro sentimento, di raffrontare il vostro quadro e la vostra statua col vero? Ma se avviene talvolta precisamente l'opposto! Avviene talvolta che il critico riveli all'artista i pregi dell'opera sua da lui non cercati, non saputi, perchè effetto, non della riflessione assidua, ma dell'istinto inconsapevole e felice.

Comunque sia, i profani non vi contentano; i vostri fratelli neppure; chi diavolo vi contenta o amabile stirpe irrequieta? Io temo di saperlo, più temo nel dirlo, ma lo dico. Gli artisti, (faccio le debite numerose eccezioni) a questi sdegni contro i *profani*, muove secondo me una ragione commerciale: quando si espone una tela e una statua, le si espongono, non per avere il giudizio del pubblico — che, come s'è detto, non se ne intende — ma per venderle. Qualcosa anche al pubblico bisogna concedere; gli si lasci dunque la facoltà di comprare; usi esso della sua facoltà largamente, nessuno se ne lamenterà; non fiati, Dio guardi! ma paghi e gli daremo del benemerito.

Così stando le cose, c'è sempre la paura che il critico importuno, mettendo fuori le sue censure, svogli l'amatore. Grave iattura; perchè da un giudizio erroneo nell'ordine estetico, ci si può appellare alla posterità, ma tratte sulla posterità non c'è banchieri che ve le scontino. Ragione per la quale i critici veramente competenti per un artista, son quelli che lodano i suoi lavori; competentissimi poi, e degni d'esser incoronati in Campidoglio, se dicono male, al tempo stesso, de' lavori degli altri, distruggendo una concorrenza temibile e, per molti rispetti, fastidiosa.

Io intendo, badiamo, che chi faticò lungamente per trarre onesto lucro dall'opera propria, debba soffrire a sentirsi dire: « avete faticato invano »; debba patire pensando che forse una parola men che benevola può distruggere a un tratto speranze lungamente vagheggiate: lo intendo; ma dovrebbero intendere gli artisti che ognun fa il suo mestiere; che il Bellarmino non ha posto mai la critica fra le opere di misericordia, nè la legge annovera i tribunali fra le opere pie. Se non fosse così, bisognerebbe lodare il cattivo romanzo, perchè l'autore ha da pagar la pigione all'ultimo del mese, applaudire al tenore che stuona, perchè ha la moglie di soprapparto.

Credano gli artisti a me, che non feci mai male a nessuno di loro; ad alcuno anzi tutto il bene che per me si poteva. Smettano

da codeste intolleranze, e quali torneranno loro a lungo andare di danno non lieve. Se essi affermano che chi non è della congrega non deve aver voce in capitolo, a un po' per volta non si troverà più un cane che dell'arte e del suo incremento voglia darsi pensiero. Scelgano: essi son tutti i giorni a chiedere che governo, municipi, privati dien loro una mano per ricondurre l'arte all'antico splendore. Se vogliono questi aiuti, non pretendano d'imporre agli aiutatori la cuffia del silenzio; se no facciano le loro esposizioni in famiglia. Noi non ci renderemo colpevoli di violazioni di domicilio, e scriveremo d'altro, mentr'essi, accese le candele dirimpetto ai propri paesaggi e ai propri gruppi, s'inginocchieranno davanti, e se li adoreranno da sè. Pigmalioncini solitari e stizzosi.

6 febbraio 1881

FERDINANDO MARTINI

L'arte e la critica profana

Il 26 dicembre, nel *Fanfulla della Domenica*, comparve un articolo intitolato *Artisti e critici*, scritto dal signor Enrico Panzacchi, a proposito dell'opuscolo pubblicato da Ippolito Castiglioni col titolo: *I critici profani all' Esposizione nazionale di Torino.*

In quell'articolo il poeta Panzacchi ringrazia Ippolito Castiglioni per avergli dato occasione di discutere seriamente, ed Ippolito Castiglioni lo ringrazia dei suoi ringraziamenti e continua la discussione.

I.

L'asserzione che i non esercenti le arti belle siano giudici incompetenti delle medesime, è cosa per la quale non dovrebbesi spendere delle parole; ma poichè la critica *profana* ha reso indispensabile questa discussione, discutiamo pure, e vediamo se c'è modo d'intendersi.

Che l'opera d'arte non può avere per giudice competente che un artista. è cosa che, a parer mio, non si può esprimere che in modo assoluto, per la ragione che non si può dire due e due mi pare che facciano quattro, essendo il *mi pare* in questo caso, escluso dalla nostra convenzione; nè è, per conseguenza, ammissibile questa incertezza che per le menti ignoranti e rimbecillite.

Mi spiego. Si può fare un quadro senza esser pittore? No. Si può fare una statua senza essere scultore? Nemmeno. Dunque per fare dei quadri e delle statue occorre, prima di tutto, saper model-

lare e dipingere; e questa sapienza, senza la quale non si possono eseguire tal genere di lavori, sarà più che mai indispensabile per giudicarli. Tant'è vero che il giudizio migliore si ha dal migliore artista, ed il peggiore, dall'artista peggiore — quando però questi giudizî non sono elaborati sotto l'influenza di passioni, come avviene sventuratamente, non di rado, che un giudizio significa una vendetta o un favore. E questo non in arte soltanto, ma in tutto.

Spieghiamoci bene. Se si dicesse: l'artista farà il quadro ed il profano lo giudicherà, sarebbe lo stesso che dare a risolvere un problema ad un uomo che non conoscesse i numeri, il quale potrebbe benissimo dire e credere che due e due fanno cinque o nove. Ammesso dunque il caso che l'artista dovesse fare il quadro e il non artista giudicarlo, cosa avverrebbe? Avverrebbe che i buoni pittori e scultori poserebbero i pennelli e gli stecchi, o si asterrebbero dal sottoporre i proprii lavori a tali giudizî. Nel caso contrario, cioè che i soli giudici delle opere d'arte fossero gli artisti, accadrebbe che i migliori fra questi si animerebbero a lavorare, perchè saprebbero di essere capiti e per conseguenza apprezzati nelle loro qualità, anche quando il resultato viene ad esser loro materialmente sfavorevole, per essere stati guidati gli apprezzamenti da passione o pregiudizio di scuola; e gli artisti cattivi smetterebbero di lavorare o diminuirebbero di numero, per la ragione che, non avendo altro punto d'appoggio che la propria classe e trovandosi da questa non curati, non troverebbero più nè soddisfazione nè tornaconto a lavorare. Non per questo cesserebbero di esserci gli artisti cattivi, ma sarebbero meno e meglio intesi dall'arte.

Senza arrampicarsi all'incerto, al vago, al nebuloso, cominciamo dall'ammettere che per fare un quadro o una statua bisogni, senza entrare in tanti altri particolari, saper disegnare, non quanto s'impara per corredo di educazione, ma qualche cosa di più. Limitandoci anche a questa parte elementare dell'arte, come si può fare a dire, in coscienza, il disegno del tal quadro è buono o cattivo senza saper disegnare? A me pare impossibile, e in questo caso ognuno sarebbe nel dovere di dire, *è impossibile*, e *non mi pare*. Lo stesso ripeto per il *colorito*, *tono*, *velatura*, *chiaroscuro*, *incasso*, *rapporto*, ecc. E ripeto ancora: se un individuo, che non sa nessuna di queste cose per averle imparate da quell'esperienza pratica che si acquista coll'esercizio, ed asserisce, parlando di un'opera, esser buona l'una o

l'altra delle succitate particolarità artistiche, se c'indovina, dimostra di essere stato bene informato da un artista; ed in tal caso lo scrittore è un'eco. Se sbaglia, vuol dire che è stato male informato, o si è avventurato a buttar là un giudizio all'impensata, senza punto preoccuparsi della parte ridicola che, in simili casi, si suol rappresentare. Intanto i critici *profani*, nei loro giudizii e apprezzamenti, sono tanto assoluti, quanto non lo è *Ippolito Castiglioni*, quando fa questione di quei principî nei quali il modo assoluto è indispensabile.

Mi si conceda un altro esempio.

I pittori passati ottenevano l'effetto col mezzo delle *velature* e non col *rapporto* dei *toni* e *valori*, come fanno oggi i buoni artisti moderni. Come farà uno che non è artista a riconoscere in un quadro che l'effetto resulta da *velature*, piuttostochè dalla giustezza di rapporto? Se di fronte a un caso simile si trovano imbarazzati una gran parte degli artisti stessi, quelli cioè che hanno studiato male, come si troverà colui che non è punto artista? E siccome il sistema delle *velature* per risolvere l'effetto, è uno dei più grandi errori che l'arte moderna ha scoperto e rimproverato all'arte passata, è divenuto ora di grandissima importanza il distinguere chiaramente i lavori che hanno questo difetto, da quelli che non lo hanno.

Tant'è vero che un pittore famoso, il cui nome non citerò per essere troppo noto, volle una volta cimentarsi a riprodurre uno di quelli effetti nei quali i monti pigliano il tono più scuro del quadro; ma per quanto si affaticasse, sudasse e arrabattasse, i monti non volevano stare al loro posto e venivano avanti a una figura di donna in *primo piano*. Preso da nausea e scoraggiamento, si diede per vinto e ricorse all'espediente di schiarirli, per mandarli indietro, sebbene ciò non fosse comportato dal carattere dell'intonazione; e dopo aver loro tolto il *valore* reale a furia di *velature*, con un'altra *velatura* turchinastra sostituì al *tono* reale quello *convenzionale* che si suol dare ai monti secondo le regole accademiche; e così ebbe luogo una di quelle stuonature che per tali sono riconosciute dagli artisti e non dal pubblico. Il professore aveva imparato dalla scuola a fare via via più chiaro il tono che si trovava più indietro, e tolto da quel sistema non sapeva più dipingere. Egli, come tutti quelli della sua scuola, fanno il tono approssimativo e mai intimo, perchè non sanno contare il *rapporto;* mentre i pittori realisti, che sanno fare questo

conto, risolvono il *tono* secondo il suo proprio *valore* e il punto in cui si trova.

Del resto il quadro fu finito ed esposto, e bastò la firma dell'autore perchè venisse applaudito e venduto.

II.

Un altro pittore *celebre*, educato anch'esso alla scuola *convenzionale*, si trovò una volta seriamente imbarazzato perchè il soggetto che aveva fra mano esigeva, per ragioni storiche, che fosse reso evidente la differenza di statura fra due personaggi del quadro, il più alto dei quali doveva rimanere nell'indietro, e il più piccolo sul davanti. Il caso era nuovo e parevagli di una difficoltà insuperabile; e ricorrendo al consiglio di un distinto pittore realista che capitò nel suo studio, ebbe occasione d'accorgersi che una tale difficoltà non era più grande di quella che troverebbe un uomo affamato a levarsi la fame col pane in tasca, avendogli l'amico dimostrato che per fare l'uomo sul davanti bastava servirsi di un modello piccolo e di un modello alto per quello indietro.

« E come faccio a metterli in prospettiva? » domandò il celebre.

« Ricorri alla natura » gli rispose l'amico « ed essa t'insegnerà a mettere in prospettiva le tue figure anche meglio della regola, purchè tu sii fedele al carattere dei modelli ».

« Seguita » disse con impazienza il professore che non aveva capito nulla, mentre l'altro sapeva di aver detto abbastanza.

« Codesta che tu chiami una difficoltà », continuò l'amico « non la riguarderesti come tale se tu fossi convinto che fra le ricerche dell'arte moderna, le più nuove, caratteristiche ed importanti, sono il *dettaglio*, il *carattere* ed il *gesto:* tutt'e tre trascurate interamente dagli antichi. »

E qui, se il professore non avesse stimato necessario l'aiuto dei suo antico compagno di studi, divenuto ora avversario per il diverso indirizzo preso da ciascuno di essi, avrebbe risposto in modo da intavolare una di quelle discussioni che da varî anni sono cagione di grandi e piccoli rancori fra gli artisti; ma invece ascoltava stupidamente l'amico, il quale continuò dicendo:

«Non ti accorgi che la società presente non tollera più un arte muta, cioè la statua, nel proprio significato della parola? Non

vedi che il gesto deve essere naturale e non convenzionale, come insegnavano a noi, dicendoci che il predicatore non doveva oltrepassare con la punta del dito la sommità del capo? L'arte ha oggi il dovere di esprimersi sinceramente; e, consistendo la naturalezza dell'espressione nel gesto e nel carattere, si spiega il perchè di tali ricerche, nè si può parlare delle difficoltà che s'incontrano in queste specie di studî senza molto dilungarsi. Percio basterà dire per ora che la differenza che ha luogo, nel medesimo gesto, fra due persone come fra mille, esige degli studî di osservazione serii e profondi sul carattere del gesto medesimo ».

Il professore stava attentissimo, ma non dava alcun segno di capire, per la qual cosa l'amico soggiunse:

« Il movimento di un braccio dall'alto in basso, da destra a sinistra e viceversa, sebbene abbia luogo in tutti per la medesima legge, sono, peraltro, tante ed infinite le linee che il braccio de scrive nell'aria, che ognuna di esse stabilisce la differenza che c'è fra gesto e gesto, la quale differenza si ritrova ugualissima fra tutti i nasi di questo mondo. Quindi, principiando dalle razze e nazioni, e venendo giù giù fino alle caste e gerarchie, troveremo che i caratteri particolari di ogni gesto, sono precisamente quelli che distinguono il gesto francese da quello italiano, dall'inglese, ecc.; nonchè il campagnuolo dal cittadino, il prete dal secolare, il macellaro dal merciaio, e via via fino al punto che quando il gesto è invisibile, ci trasmette la sua differenza nei rumori, cioè nel passo, nelle suonate di campanello, nel bussare alle porte ».

Questa tirata finì di confondere il professore, il quale prese il partito di dipingere tutt'e due le figure egualmente alte, per poterle mettere regolarmente in prospettiva. Cosicchè la differenza di, carattere colla quale la natura aveva distinto i due personaggi che dovevano essere rappresentati nel quadro, era stata in pittura annullata dalla regola.

Vinto con una transazione il primo ostacolo, il professore penò poco a terminare il suo lavoro, perchè le difficoltà di dettagli furon messe tutte fuori di combattimento. Il colorito fu risolto riempiendo i contorni teatrali di una sola tinta per le carni, di un'altra per il pavimento, di un'altra per il panno, e quindi delle *velature* per alzare ed abbassare queste tinte secondo come faceva comodo all'autore. Nonostante il quadro fece furore.

« Le carni sono tanto ben dipinte » dicevano i visitatori che paion di cera. ».

Questa espressione è storica, e perciò importantissima e più che mai importante perchè fu pronunziata dal pubblico minuto, il quale credeva di lodare il quadro con quella feroce critica; e l'ingenuità dell'osservazione ci dimostra il paragone fatto fra la natura e l'arte, che in quel quadro non ricordava il vero, ma la cera.

I *critici profani* suonarono a doppio per una diecina di giorni; il governo creò nel pittore un nuovo commendatore, ed oggi quest'uomo gravita sugli altri e può fare il bene e il male di molti. È consultato come un oracolo, non dagli artisti, ma dai *profani*.

E di ciò non si vuole incolpare il pubblico, il cui gusto sarebbe differente se il suo occhio fosse stato differentemente educato. Ma quando da questo pubblico escono delle voci tendenti ad accreditare e sostenere l'errore già riconosciuto, ci pare che, dal canto nostro, si abbia tutta la ragione d'imporre loro silenzio. E se voi esercitate il diritto di parlare e di scrivere per dire quello che non sapete, noi, in nome del diritto, alziamo la voce e scriviamo per dire ciò che sappiamo; se voi credete di far bene a sgolarvi per dare la ragione a chi ha il torto, noi crediamo di fare benissimo a urlare per rendere giustizia a chi la merita.

III.

Del resto tutto ciò non riguarda che una parte della critica *profana*, cioè quella parte organizzata col sistema del giornalismo, quella critica divenuta un mestiere fatale, che non si può combattere e che bisogna subire come una piaga cancrenosa.

Quante volte non mi sono imbattuto in qualche scrittore, impiegato presso un giornale come critico d'arte, e imbarazzato per l'ingiunzione avuta dal suo principale di fare un articolo sopra un opera d'arte? Vedere un povero uomo messo fra l'uscio e il muro dal bisogno e costretto a lambiccarsi il cervello per riunire delle parole che pigliassero l'apparenza di un discorso sull'arte! Ultimamente un avvocato mancato al Fôro, ma rinomato critico, m'interrogò sopra un artista di fama immeritata; e, dopo ch'io gli ebbi detto ciò che ne pensava, egli mi confessò di essersi fatto giorno per lui, dove prima era notte profonda, e mi ringraziò di averlo informato di cose che

non sapeva, aggiungendo che fino allora egli aveva creduto in buona fede tutto ciò che si diceva intorno a quell'artista; sebbene non fosse stato interamente persuaso di tutto il merito che gli si attribuiva, per certe semplici ragioni che non osava dire, per tema di sbagliare, non essendo artista; e le teneva celate, poichè per la loro eccessiva semplicità non le reputava stimabili. E così si allontanava dal giusto per non sembrare di saper poco e formulava delle frasi insensate per parere di saper molto. Adunque la volontà di dire il molto che non sapeva, gl'impediva di dire quel poco che ogni uomo sa di tutte le cose, anche senza averle imparate. Rammentiamoci di questo punto.

Questo fatto ci dimostra che quell'uomo accreditato come critico, se avesse parlato di quell'artista prima della nostra conversazione, l'avrebbe portato ai quattro cieli, mentre ora, se non lo biasimava interamente per non disgustare il principale, lo discuteva almeno; ma con quale coscienza però?

In fine dei nostri discorsi, gli feci osservare che la sua era una posizione falsa, ed egli mi rispose che, falsa o non falsa, era costretto d'allora innanzi a ricavare il pane quotidiano dalla critica d'arte; e mi assicurò in ultimo che per esercitare quel mestiere il più onestamente possibile (ed infatti era un uomo onestissimo), si sarebbe limitato alla critica d'impressione. Ci stringemmo la mano, e se egli fu contento di avermi conosciuto, io fui altrettanto contento di aver fatto la sua conoscenza.

Dunque di chi la colpa? Non di questi scrittori di parole, ma del sistema che assolda tutti i *manqués* all'ufficio della critica d'arte; contro i quali sarebbe ingiusto ogni livore, perchè è la forza delle cose che mette loro in una posizione falsa, e noi nella condizione di dovere deplorare e subire.

Ma se una ragione di posizione e d'interessi giustifica il *critico* addetto all'amministrazione di un giornale, non so quale altra ragione possa giustificare il *critico dilettante.*

IV.

Quando la critica si presenta con la forma usata dal signor Ferdinando Martini nel bello articolo che egli scrisse sotto l'impressione della sua prima visita fatta all'Esposizione di Torino, io

sono il primo a dirle benvenuta, e *bravo* a chi l'ha dettata; e quando si presenta con la forma adottata dal medesimo scrittore nel bellissimo articolo pubblicato dopo la chiusura della *Camera*, a proposito delle centomila lire andate in fumo, articolo coraggioso, franco ed onesto, nel quale l'autore rende chiaramente manifesto il suo affetto per l'arte e per gli artisti, io sono il primo a dire *bravissimo;* ma non posso fare altrettanto verso quegli scritti che mostrano la pretensione di distinguere il maggiore o minor pregio delle opere, quando nella distinzione si riscontra l'incompetenza di chi scrive, per i giudizi errati che adulano le opere cattive e calunniano le buone. Capisco che non si può impedire ad un individuo, come a cento, di esprimere la propria opinione sopra un giornale; tanto più quando questa opinione viene loro pagata a denaro contante. Ma nessuno potrà negare che gli effetti siano fatali all'arte, perchè il pubblico crede in buona fede a ciò che dicono i giornali.

E qui giova fare osservare al signor Panzacchi che, « se la critica *profana* (sue parole) pigliasse una volta in parola Ippolito Castiglioni », i borghesi ed i droghieri non riceverebbero più i cattivi ammaestramenti che insegnan loro a stimare le opere che non meritano stima e a disprezzare quelle che la meritano.

Ed ecco che avremmo un tanto di guadagnato.

La parte che la gente prende a quel po' di festa che ora si fa intorno all'arte, è dannosa, perchè la festa è di cattivo genere; ed io non esito a dichiarare che a questa festa oscena preferirei l'indifferenza completa, cioè che *s'inaugurasse*, davvero, *compiutamente il regno dei borghesi e dei droghieri!* nel senso che lo dice il signor Panzacchi. Poichè allora cesserebbe questo baccanale, quest'orgia, questo scampanìo che introna gli orecchi per richiamare l'attenzione su ciò che dovrebbe rimanere celato.

Parliamoci chiaro. La migliore educazione artistica è quella che si riceve dalle forme degli oggetti con i quali siamo in continuo contatto; il senso artistico si deprava, si raffina, si corrompe, si purifica, si perfeziona, a misura che la forma dell'oggetto peggiora, o migliora, si perfeziona o si corrompe. L'arte non perisce, ma decade: non perisce, perchè quand'anche, cosa impossibile, non si facessero più dei quadri e delle statue, si farebbero sempre dei lumi, delle seggiole, delle brocche, degli armadi, degli oggetti infine di uso indispensabile, e questa fabbricazione è un còmpito dell'arte:

la quale è buona o cattiva secondo l'indirizzo e lo sviluppo che gli si dà. Dunque l'indirizzo è di prima importanza, e non di minore importanza è lo sviluppo. Quale sarà il buono indirizzo? Lo abbiamo già detto, quello che non ha fini speculativi, ma artistici. E il buono sviluppo? Quello che sarà regolato dalla logica. Era logico Michelangelo in arte? Mi pare che si possa dire assolutamente di no. Lui come lui, fu una grande individualità, individualità fatale all'arte, perchè ne accelerò la decadenza, trascinandola nel precipizio; e come essa divenisse, in seguito, capricciosa, insensata e sguaiata, ce lo dimostrano le opere di stile barocco.

E ciò, cosa vuol dire? Vuol dire, secondo il mio modo di pensare, che l'arte incomincia a scendere il giorno che si separa dalla logica e a salire quando da questa si fa regolare. Ma la logica dov'è? Dove sta di casa? Dove si troverà ella più facilmente, nelle classi ignoranti o in quelle colte? Nelle classi ignoranti sempre, nelle colte mai, o quasi mai: e per non parere troppo assoluto, aggiungerò un *quasi* anche a quelle ignoranti.

Eccoci a bomba. Sarà necessario il parere del *profano* sull'opera d'arte? Necessarissimo, e non solamente necessario ma importante, purchè il profano sia una persona ignorante; la quale, senza imporsi il dovere di mostrare una intelligenza superiore con apparenti discorsi ed inutili parole, si limiterà, in forza della sua stessa ignoranza, all'evidenza del soggetto, alla giustezza delle proporzioni e all'interesse che ne prova; e così ci darà nel suo giudizio quel tanto d'artista che è in ogni individuo.

E giova aggiungere. Che quando il senso artistico di chi tutto ignora non rimane appagato, vuol dire che l'opera, se non è completamente sbagliata, lo è in gran parte; e se l'artista saprà prendere regola da quelle apprensioni, esaminando bene il suo lavoro, vi troverà qualche difetto o nell'incasso delle parti, o nelle proporzioni, o nell'evidenza; e ciò quando l'osservatore non avrà indicato con precisione il punto del male o per soggezione o per non averlo saputo vedere. Del resto, tocca all'artista a rintracciare le cause dei cattivi effetti, come tocca al medico a cambiare medicina se il malato non migliora.

Per esempio: se si dasse il caso che un artista interrogasse un facchino qualunque, allo scopo di conoscere l'impressione che questi riceve di un'opera quasi finita; se il facchino dicesse francamente

« l' opera non mi piace », l'autore, se non è un asino presuntuoso, deve fare gran calcolo di quell'impressione per rintracciare la causa che l' ha prodotta.

Molière leggeva le sue commedie alla serva e un fatto tale ci insegna meglio di quello ch'io non lo sappia dimostrare, che il giudizio della persona ehe non sa nulla sarà necessario ed importante; e non meno importanti saranno le impressioni che ricevono i bambini, giusto perchè scevre da qualunque pregiudizio di scuola e di teorica.

Se invece del facchino, della serva, di qualunque altro analfabeta o bambino, sarà una persona educata ed istruita quella che biasima l' opera, la critica sarà molto meno importante, perchè può avere origine da un pregiudizio di principî che hanno educato l'occhio e la mente dell'osservatore a trovar belle le opere brutte perchè informate in un modo, e brutte le belle perchè informate in un altro. Mi spiego. Quante sono oggi le persone che trovano bella un'opera per il titolo che porta e brutta un'altra per le medesime ragioni? Quanti non disprezzano una figura seria, che sarà costata studi profondi all'autore, per essere in calzoni o in sottana, e porteranno alle stelle un'altra orribile, per essere in tunica o in corazza?

V.

L'arte è una sola; ed ecco un altro caso in cui il *mi pare* sarebbe assurdo. Dunque c'è una sola arte e non tre, come finora si è creduto e si crede, distinguendo la *storica* dal *genere*, ed il *genere* dal *paesaggio*. In questa classificazione sembrano rappresentate le tre classi sociali, corrispondendo l'arte *storica* all' *aristocrazia*, quella di *genere* al *mezzo ceto* ed il *paesaggio* al *popolo*. Tanto è vero che al più eccellente quadro di paese sono stati finora negati gli onori ed il prezzo che si accordano agli altri due generi di pittura. Ed in Francia, dove l'ingegno umano ha dato tante splendide prove, il *paesaggio* è quasi condannato all'ostracismo. Questo fatto, messo insieme a tanti altri, ci prova che nel paese dove si fanno le rivoluzioni per il popolo, ognuno ambisce, più che in qualunque altro luogo, di elevarsi sopra questo; e sebbene il popolo abbia sempre e per tutto il più grande nemico in se stesso (e questa è la sola ragione della sua esistenza), in Francia l' inimicizia del popolo con-

tro il popolo, è più accanita che ovunque. Ecco perchè il *paesaggio* non è mai stato pareggiato agli altri due generi di pittura. In Italia — dove non si fa altro che mettere in gran moda ciò che in Francia ha strafinito il suo tempo, cioè s'indossano le feste i panni che i francesi hanno smesso di portare i giorni di lavoro, e ci si pavoneggia coi loro cenci addosso — vedremo il *paesaggio* deprezzato più di quello che non lo sia stato finora, per la sola ragione che una tale umiliazione per quel genere di pittura ha avuto luogo in Francia.

C'è una sola arte, e non tre. Questo è ciò che asserisce chi dell'arte è molto inteso, e chi non ne sa nulla; ma non così la intendono le persone che ne sanno qualche cosa, in virtù di quel poco che hanno imparato a scuola. Dunque, una persona istruita può ricevere l'impressione secondo il genere che l'arte rappresenta e non secondo il merito del lavoro; per la qual cosa se è questa, e non il facchino, che vi dice: « il vostro quadro non mi piace », si può credere benissimo che una tale impressione abbia luogo, nell'osservatore, dal genere dell'arte e non dalla qualità del lavoro.

Vi sono delle opere che non possono essere gustate ed apprezzate se prima non sono capite; e queste son quelle che non hanno nè possono avere il voto della maggioranza, ma quello di una scelta minoranza. Vi sono poi opere che hanno apparenza e non sostanza, e queste piacciono subito a chi non le capisce, e dispiacciono a chi sa capirle. Per conseguenza, queste avranno il favore della maggioranza che non discute, e non quello della minoranza che rappresenta la competenza nella specialità degli esercizî, e rende manifesto il suo giudizio sulle opere lanciate in mezzo alla grande massa. E la scelta minoranza sarà la minoranza delle minoranze, il cui voto rimane eterno ed impone alla maggioranza il rispetto e l'ossequio verso le opere che lo meritano, per non poterle insegnare a gustarne i pregi. Quindi abbiamo sempre una piccola massa che dice bello un lavoro per il merito intrinseco di esso, ed un'altra grande massa che ripete lo stesso per averlo inteso dire.

Maggioranza e minoranza rimangono sempre le medesime nella sostanza, ma cambiano nell'apparenza, cioè cambia la maggioranza; la quale avversa l'uomo d'ingegno in vita, e custodisce gelosamente le sue opere dopo la sua morte; e rende ciò manifesto chiamando belle certe opere antiche, perchè tali sono state battezzate da una

minoranza incompetente; ma mentre le loda, non le gusta, poichè per gustarle bisogna capirle. Quindi la maggioranza moderna rappresenta, nella sostanza, la maggioranza antica; e sostengo che l'effetto che essa prova sulle opere di Donatello, è ugualissimo a quello provato dalla maggioranza contemporanea allo scultore, la quale sarà stata allora sincera nel suo biasimo, come è falsa ora nelle sue lodi; poichè le opere di Donatello, ed in particolar modo i bassorilievi che sono nel Bargello di Firenze, non si possono trovare belli se non si capiscono; e dispiacciono, lasciano freddi e annoiano chi non li capisce. E se non si rispettassero per la fama che godono, si butterebbero allo scarico per l'impressione che ci producono. Lo stesso ha luogo per tante altre opere d'arte, letteratura, ecc. I migliori principî che informano le opere di Leopardi non potranno mai avere il voto della maggioranza.

VI.

Se il quadro o la statua sono fatti bene nel loro tutto o nelle loro parti, deve saperlo l'autore, il quale deve avere coscienza delle proprie qualità. Ma siccome tanto il quadro che la statua sono destinati a produrre un effetto nel pubblico, i mezzi dell'arte dovranno servire a questo effetto, il quale dovrà essere immancabile perchè l'arte abbia raggiunto il suo scopo. Ma se l'effetto non è raggiunto, non vuol mica dire che l'arte sia cattiva, poichè ciò può dipendere da mille ragioni, che qui sarebbe lungo a dimostrare, fra le quali quelle, per esempio, di una individualità che interessa poco nella trasmissione delle impressioni avute dalla natura, la furberia nella scelta del soggetto e nell'intitolarlo, l'aspetto più o meno simpatico del lavoro... tutte cose che non hanno nulla che vedere coll'arte propriamente detta, essendo qualità particolari ad un individuo che vanno nell'opera col mezzo dell'arte medesima. Dunque l'arte può esser buona anche se l'opera non produce un grande effetto nel pubblico (1); e ciò è tanto vero che moltissime volte il successo di

(1) E quando l'opera è in grande progresso ed informata di principî non familiari alla comune intelligenza, l'insuccesso sarà la prova migliore della sua eccellenza. Un esempio recentissimo lo abbiamo avuto dal riso più o meno sguaiato con cui fu accolto il bellissimo quadro dei cavoli di Alfonso Tommasi all'esposizione di Torino, lavoro i cui meriti non si potevano vantare senza dar prova di un certo coraggio.

un' opera resulta da ciò che in arte è difetto, come ci è dimostrato da alcuni artisti moderni di molto talento. Ora, cosa sarà più importante, l' effetto dell' opera o l'arte? Io dico l' arte, perchè se col quadro o la statua essa non è riuscita a produrvi un effetto, il mezzo che non vi ha reso interessante la donna o l' uomo scolpiti, vi renderà sempre un buon servizio all' occhio e al gusto; i quali si educheranno e perfezioneranno a misura che aumenterà il numero delle opere così fatte (1).

Le impressioni dell' uomo ignorante possono servire di grande regola all' artista, se questi saprà tenerne conto; inquantochè è una conseguenza della sua stessa ignoranza, la quale non ha un gusto formato dall' educazione che gli ha insegnato ad apprezzare le cose; e non conoscendo che la sola natura, giudica l' opera d' arte mettendola in rapporto con essa; e quando non ricombinano le stesse forme, l' arte è, per esso, sbagliata. Ne resulta quindi che, prendendo regola da queste impressioni e correggendosi sempre in questo senso, si giungerà a produrre coll' arte le medesime sensazioni che si hanno dalla natura.

Invece l' uomo erudito, per quel poco di conoscenza che ha della storia dell' arte e per il gusto formato sulle opere delle gallerie, non riceve mai delle impressioni dirette ma riflesse, e le sue cognizioni intervengono sempre nei suoi criterii artistici, e sono spesso cagione che i suoi giudizî sono senza giudizio, perchè l' ultima cosa che fa, quando giudica un' opera, è il confronto di questa con la natura.

L' uomo istruito declama sull' importanza del soggetto, sullo scopo morale dell' arte, chiama grande l' artista che lavora in grandi proporzioni anche male, e non considera nulla colui che fa dei piccoli lavori anche bene. Egli non è mai semplice, nè logico; vi parlerà di grandi gesta che l' arte deve ritrarre, e un' ora dopo si metterà in contradizione in galleria, facendo l' entusiasta sopra un fauno qualunque o un ermafrodito, non per altro che perchè tali opere rimontano a quattro o cinque secoli addietro. Dopo ritornerà da voi; e per quel ripieno di erudizione che gl' imbarazza il cervello, esploderà in declamazioni sopra un quadro o una statua rappresentanti Lucrezia romana, ancorchè tali opere siano malamente eseguite.

(1) Vedi opere di Masaccio, Lorenzo di Credi, Botticelli, Paolo Uccello, Giotto, Donatello, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, ecc.

Questi sono i principii che informano la critica *profana*, quando essa non vende le sue lodi.

VII.

Lo sa il signor Panzacchi qual'è il più gran servigio che la critica profana rende all'arte? Quello di far montare sul pulpito la mediocrità, la quale, una volta là sopra, esige l'ossequio generale, e maggiormente da coloro che essa invidia, perchè la sanno giudicare come essa non può giudicar loro.

L'uomo mediocre è grave, e per conseguenza pesa; l'uomo d'ingegno è serio, anche nelle sue buffonate; e a mo' d'esempio, era serio Esopo quando faceva il chiasso coi birichini della strada, e grave Bruto nel condannare a morte i proprî figli; e fu serio Yorick nel farsi buffone di corte per far onta agli uomini gravi, ed è grave e non serio il magistrato in funzione.

Dopo di che ripeto che, se la critica *profana* non ci fosse, la mediocrità poserebbe la toga e peserebbe meno; oltredichè sparirebbe questa massa di lavoratori che fa dei quadri e delle statue unicamente per ricavare dall'arte quel tanto che occorre per soddisfare i loro gusti e capricci. Questo numero infinito di artisti, che influisce a rendere disgraziata l'intera classe, non ci sarebbe se non ci fosse la critica *profana* che li ha creati, poichè questi produttori di quadri e di statue si appoggiano allo scampanio dei giornali e s'imbuscherano del parere più o meno severo di un loro collega.

Se la critica *profana* non ci fosse, cesserebbe la *réclame* sulle opere d'arte che devono essere trafficate, e cesserebbe ancora il mercato delle lodi.

Se la critica *profana* non ci fosse, l'arte non sarebbe caduta nelle mani del commercio, ed i ricchi borghesi sarebbero costretti a cercarla negli studî e non nei magazzini.

Se la critica *profana* non ci fosse, i *droghieri* ed i *borghesi* diventerebbero persone utilissime, ed io sarei il primo a chiamarli nello studio e a far tesoro delle loro impressioni. Vorrei davvero che essa critica si chetasse, per potere ricavare da costoro quel poco di buono che la natura dà ad ogni individuo; mentre oggi questa gente legge i giornali ed il loro senso artistico naturale viene depravato; poichè il bottegaio ritiene per infallibile il giudizio dei

giornali nelle opere d'arte e, mentre crede in buona fede bellissimo il lavoro lodato, ancorachè a lui non sembri tale, stima di nessun merito quello che non è stato dal giornale citato, e bruttissimo poi quello criticato. Che cosa avviene? Che la gente così educata riesce, non solamente inutile, ma dannosa, perchè il giorno che la società vede apparire dei nuovi ricchi, l'arte vede giungere dei nuovi avversarî, i quali sono precisamente quei bottegai che, una volta arricchiti, compongono la classe della ricca borghesia, cresciuta su a minuzzoli di pane dal giornalismo — la quale ci ha provato all'Esposizione di Torino che il regno dei *droghieri* e *dei borghesi* si è già inaugurato, ma infamemente!

Dopo tutto, Ippolito Castiglioni non ha mai detto ai critici *profani*: « alto là! chetatevi »; ha detto invece: « moderatevi e limitatevi a dire *il tal quadro mi piace o non mi piace*, ma non lo giudicate; e perchè *se è buono o cattivo voi non potete saperlo*, e commettete un peccato tutte le volte che presentate la vostra opinione in forma di giudizio sópra un giornale ».

Così dicendo non ho creduto di ledere alcun diritto, ma mi è parso di dire cosa ragionevole, deplorando che la critica *profana* oltrepassasse i limiti della sua competenza; ho lamentato e lamenterò sempre che alla critica assoldata si debba aggiungere quella dei dilettanti.

9 e 15 febbraio 1881.

IPPOLITO CASTIGLIONI.

Artisti e Critici

[L'egregio artista che si nasconde sotto il pseudonimo di Ippolito Castiglioni, ci manda il seguente scritto; e noi, fedeli alla promessa, lo pubblichiamo: (1)]

Il signor Ferdinando Martini ha detto nel suo articolo intitolato *Critici e Artisti*: « Promettiamo fin d'ora di stampare le repliche e i predicozzi dei nostri avversari. » Lo piglio in parola.

Comincio col dichiarare che, se avessi saputo di suscitare tante ire con la pubblicazione degli opuscoli *I critici profani* e *La premiazione*, non avrei mai abbandonato la stecca per pigliare la penna; se avessi creduto che l'ira dei *critici* dovesse giungere fino al punto da indurre Ferdinando Martini a scrivere un articolo, che egli biasimerà per il primo, allorchè lo sdegno sarà passato e la calma avrà ripreso il suo posto, non avrei mai scritto una sola parola. Mai e poi mai, avrei creduto di aprire una ferita a questo bravo scrittore, a cui resi giustizia in un articolo che consegnai alle stampe il 3 di febbraio.

⁂

Ma veniamo a noi.

Il signor Enrico Panzacchi pubblicò nel *Fanfulla della Domenica* del 26 dicembre 1880, un articolo col titolo *Artisti e Critici*, e in quello scritto egli fece ogni sforzo per provare ad Ippolito Ca-

(1) Queste parole fra parentesi, precedono l'articolo seguente di Adriano Cecioni nel *Fanfulla della Domenica* del 27 febbraio 1881; ove fu stampato la prima volta.

stiglioni che la critica *profana* era necessaria. Ippolito Castiglioni scrisse alla sua volta, un altro articolo, intitolato *L'arte e la critica profana*, che venne pubblicato nella *Lega della Democrazia*, contemporaneamente ad un articolo del signor Ferdinando Martini pubblicato nel *Fanfulla della Domenica* del 6 di febbraio. Ippolito Castiglioni nel ribattere le obiezioni e i ragionamenti del signor Enrico Panzacchi, rispondeva in molti punti, caso strano, all'articolo che il signor Ferdinando Martini scrisse molto tempo dopo.

Tanto il signor Panzacchi, quanto il signor Martini, attaccarono un modesto opuscolo intitolato: *I critici profani all'esposizione nazionale di Torino*. Il signor Panzacchi si espresse con sufficiente calma, ed il signor Martini sdegnosamente, ciò che avrebbe avuto ragione di fare il primo e non il secondo. Però, tanto l'uno che l'altro misero innanzi delle ragioni, ch'io domando il permesso di chiamare sballate; nè ciò, del resto, mi sorprende, poichè è una vecchia istoria che gli uomini che parlano dal pulpito, vogliono essere ascoltati e non discussi; ed è precisamente così che fanno i critici *profani*, quando parlano e scrivono d'arte. Essi hanno il diritto di scrivere qualunque buscherata; ma guai se chi legge osa fare la più piccola osservazione; essi hanno il diritto di chiamare asino il cavallo e luna il sole; ma guai se il lettore osa rimarcare lo sbaglio.

Io, dal canto mio, non posso dir altro che le obiezioni mosse dal signor Ferdinando Martini, sono in gran parte difettose, e principalmente poi quando egli dice: *Io temo di saperlo, più temo nel dirlo*. Era meglio per lui se dava retta al timore; non avrebbe mai scritto che lo sdegno degli artisti contro i profani è mosso da una ragione commerciale. Non l'avrebbe mai detto, perchè egli sa, quanto me, che la critica *profana* è la madre delle operazioni commerciali, è il punto d'appoggio degli artisti speculatori, i quali comprano le lodi come si compra il pane dal fornaio. Dunque una ragione commerciale non può essere; e allora quale sarà la ragione che muove lo sdegno degli artisti contro i profani? Non potrebbe essere il caso che il vero movente fosse una ragione puramente artistica? Non trova egli naturale che gli artisti che lavorano con coscienza debbano scandalizzarsi del profano linguaggio di chi scrive d'arte per ragioni commerciali — fatte le debite e non molto numerose eccezioni? Del resto, se il signor Martini non è riuscito, o non ha vo-

luto indovinare la ragione che muove lo sdegno degli artisti contro i profani, io credo di avere indovinato quella che muove lo sdegno dei profani contro gli artisti; e questa ragione è, secondo me, la gelosia di mestiere, inquantochè al giorno d'oggi la critica d'arte è diventata un mestiere come qualunque altro. Ed in tal caso gli artisti, per quanto misericordiosi, non possono usar pietà verso chi sfrutta una reputazione che si sostiene col consiglio altrui, e coll'assumere la paternità delle altrui idee. Capisco in che duro impiccio si debba trovare il *profano* privato dei consigli dell'artista, dopo ver tanto faticato per acquistarsi la reputazione di *critico*. Capisco a fondo il dolore che deve provare il critico, allorchè l'artista, stanco di suggerire dietro le quinte, esce sul palco e dice: « Smetti, non sai quello che dici ».

***

Il signor Martini si meraviglia che si sia sempre detto e si continui a dire che il pubblico non s' intende d'arte. Io mi sorprendo della sua meraviglia, perchè a quest' ora egli dovrebbe essersi persuaso di questa vecchia verità, non mai smentita, la quale scaturisce limpida anche dalla seguente ragione. Il signor Martini non dovrebbe ignorare che si fanno due arti, una per il pubblico, ed un'altra per gli artisti; e mi sorprendo maggiormente che egli non sappia, o finga di non sapere, che quella fatta per gli artisti non piace al pubblico, e quella fatta per il pubblico non piace agli artisti: tant' è vero che il più mediocre di essi, quando ha un lavoraccio fra le mani, si scusa dicendo: « Questo non lo guardare, perchè è roba fatta per vendere ». La ragione mi par chiara, e a rafforzarla aggiungerò che il più debole, il men buono dei miei lavori, è quello che ha avuto maggior successo nel pubblico.

Del resto, questa notizia, che può interessare l'amatore, riescirà indifferente al critico, il quale non si troverà mai imbarazzato nella scelta fra le due arti, non essendo egli un compratore di oggetti d'arte, ma un venditore di frasi e di parole, che va negli studi degli artisti unicamente per raccogliere le informazioni che gli occorrono per esercitare il suo mestiere. (Sempre fatte, ben inteso, le debite e non molto numerose eccezioni).

***

Dove il signor Martini si esprime con molta giustezza, è quando usa l'epiteto di *brava* a quella gente che consigliò il ministro ad affidare gli eventi dell' Esposizione di Napoli ad una giunta di artisti eletta da artisti. L'epiteto di *brava* è appropriato benissimo, e lo sarebbe stato ancor più se avesse detto *bravissima*. Poichè, se non fosse stato per quel salutare consiglio, i distinti artisti che sono il D' Orsi, il Grita, il Ferroni, il Signorini, il Beliazzi, e l' Amendola non avrebbero avuto un premio come ebbero, in virtù della misura adottata dal Ministro. Poichè i vecchioni dell' arte, con i critici *profani* d' accordo, non riconoscevano, nei sunnominati artisti, un briciolo di merito. Era un continuo dire sopra i gruppi del *Borbardamento di Palermo* e dei *Parassiti:*

« Che roba è questa? »

« Roba bellissima! » dicevo io quando mi capitava l' occasione.

Se la maggior parte dei lavori che furon premiati a Napoli si fossero trovati all' Esposizione di Torino, sarebbero stati beffeggiati. Dunque la bravissima gente che consigliò il Ministro ad adottare quella misura, compì un' azione degna di essere sempre rammentata con lode.

***

Non però degno di altrettanta lode ci pare il modo con cui il signor Martini fa succedere l'aneddoto del caffè Michelangelo, modo che ci costringe a dire che se il signor Martini non fosse vissuto fino da ragazzo, come egli dice, in mezzo agli artisti che frequentavano quel caffè, non avrebbe acquistato fama d' intelligente di cose d'arte. Se il signor Martini avesse educato il suo gusto artistico in mezzo agli avversari di quella società, sarebbe ora accusatore di quell'arte che ha finora difeso e difende. Siamo giusti. Le discussioni che facevano i *macchiaiuoli* erano serie, ed oggi incominciamo a vederne gli effetti. Gli apprezzamenti ed i giudizi di quel nucleo di ribelli alle discipline accademiche, significavano la dichiarazione di guerra che l'arte nuova faceva alla vecchia; e chi si trovava in mezzo alle loro discussioni, imparava. I così detti *mac-*

chiaiuoli, rappresentavano allora gl' innamorati dell'arte, ed il loro amore non era punto venale, il loro amore non aveva che un fine, l'arte per l'arte. I *macchiaiuoli*, per chi non conosce il significato di questa parola, furono i primi che si diedero, fra noi, agli studi nuovi, e che cominciarono a cercare e studiare la vera ragione degli effetti, a forza di prove o bozzetti appena macchiati con le tinte locali dei diversi colori o toni che avevano parte in un dato effetto, ed ora tentando un effetto di sole, ora di riflesso o di pioggia, elaboravano il modo di ottenere una giusta e propria divisione fra la luce e l'ombra, senza dar luogo a transazioni di sorte alcuna. In quell'attrito di opinioni, in quel fermento si facevano degli studi serissimi di *rapporto*, di *valore*, di *tono*, di *carattere* e di *sentimento:* e tutto questo col mezzo di macchie di colore, di *chiaro* e di *scuro*. E da ciò ebbe origine la parola *macchiaiuoli*.

I nomi di Cristiano Banti, Telemaco Signorini, Antonio Abbati, Silvestro Lega, Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, Odoardo Borrani e Raffaello Sernesi, sono nomi all' arte carissimi, perchè formano il nucleo dei primi *macchiaiuoli;* i quali parlavano di Michelangelo, Raffaello, Tiziano e di altri famosi artisti, con molta cognizione di causa.

Il ciuco che raglia fu tentato da molti; ma furono tante le difficoltà incontrate in quel soggetto che, nonostante le insistenti e replicate prove, nessuno è riuscito finora a farlo bene. E ciò cosa vuol dire? Che il tema è arduo: mentre si sono eseguiti di sotto gamba, tanti *Manfredi*, *Corradini*, *Pie de' Tolomei*, *Beatrici*, *Francesche*, *Mirande*, *Lucrezie*, *Ofelie*, *Margherite*, *Giuliette*, tutte opere che hanno avuto un successo fortunato nel pubblico, ed hanno dato occasione ai critici *profani* di sfoggiare con dei paroloni.

***

La citazione dei nomi forestieri, che noi pure rispettiamo altamente, non ci dispiace punto, perchè ci offre occasione di ripetere che la critica sostenuta da artisti eminenti, come lo sono la maggior parte di quelli dal signor Martini rammentati, si basa sempre sopra un ordine d'idee che non si limita al quadro o alla statua, ma si estende sull'arte in generale; e siccome è artista il pittore come il poeta, e l'autor di commedie come lo scultore, avviene

quasi sempre che i criterî dell'uno sull'opera dell'altro sono, per lo più, sani e giusti, finchè non scendono ad un minuzioso esame sulla qualità del lavoro.

Io ebbi occasione di avvicinare Ruskin, e di parlare con lui lungamente nella sua casa a Londra, durante il tempo che ci volle a vedere ad uno ad uno, più di un centinaio di acquarelli fatti da un pittore inglese da lui molto stimato, e mentre io osservavo i lavori, Ruskin diceva:

« Io non so dire se il disegno in questo pittore sia veramente eletto, come qualcuno dei nostri artisti afferma, e nemmeno saprei decidere se hanno ragione o torto quelli che trovano nei suoi lavori povertà di colorito; poichè questi giudizi riescono ardui anche ai più periti dell'arte. Ma l'artista ch'io intravedo attraverso questi lavori mi piace e m'interessa, perchè ama l'arte che fa, interpreta finalmente la natura inglese, e la rende con gentilezza di forma e scrupolosa sincerità ».

Fin qui, il rinomato critico, mi pare che parli d'arte, non bene, ma benissimo. Però non si può continuare a tener parola dei su citati autori senza riportare testualmente alcuni brani delle loro critiche. In mancanza di questi, sfoglieremo l'epistolario di Giacomo Leopardi e ci fermeremo sopra una lunghissima lettera che egli scrisse al Giordani il 30 maggio 1817, da Recanati, nella quale lettera il Leopardi parla di uno scritto del Giordani sopra un dipinto del Camuccini, e dice:

« Cimento proprio terribile, e da spaventare ogni men prode e potente di lei, mettere così apertamente alle prese l'arte di scrivere colla pittura ».

E dopo per persuadere l'amico che ciò che in natura è brutto diventa bello in arte, aggiunge:

« A me parrebbe che l'ufficio delle belle arti sia d'imitare la natura nel verosimile. E come le massime astratte e generali che vagliono per la pittura, denno anche valere per la poesia, così, secondo la sua sentenza, Omero, Virgilio e gli altri grandi avrebbero errato infinite volte; Dante sopra tutti, che ha figurato il brutto così sovente. Perocchè le tempeste, le morti e cento e mille calamità, che sono altro se non cose moleste, anzi dolorosissime? E questo con innumerevoli pitture hanno moltiplicato e perpetuato i sommi poeti. E la tragedia sarebbe condannabile quasi intieramente di na-

tura sua. Certamente le arti hanno da dilettare; ma chi può negare che il piangere, il palpitare, l'inorridire alla lettura di un poeta non sia dilettoso? anzi chi non sa che è dilettissmo? Perchè il diletto nasce appunto dalla maraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci paia vivo e presente quello che è o nulla, o morto, o lontano. Ond'è che il bello, il quale veduto nella natura, vale a dire nellà realtà, non ci diletta più che tanto, veduto in poesia o in pittura, vale a dire in immagine, ci reca piacere infinito. E così il brutto, imitato dall'arte, da questa imitazione piglia facoltà di dilettare ».

Quando si parla e si pensa così in fatto d'arte, è molto difficile cadere in errore. Non nego però che anche il Leopardi avrebbe potuto trovarsi a provare diletto sopra un quadro di apparente naturalezza, e non buono in sostanza, come sono quelli che fecero tanto ridere il signor Ferdinando Martini a Milano. Ma ciò che non si può concepire è l'idea che il Leopardi andasse all'esposizione, e poi scrivesse un articolo sul giornale, dicendo: Il tal quadro è di un *disegno* eccellente, di un chiaroscuro perfetto, di un colorito inarrivabile; un lavoro insomma, dove non c'è un rapporto veramente sbagliato, una nota che proprio strida.

Del resto è un vuotarsi la testa inutilmente. Il pregio di un'opera si riconosce, stringi stringi, dalla qualità del lavoro. La scelta è libera, e può anche essere all'artista suggerita; il valore di un'opera si misura dall'abilità spiegata nel maggiore o minore sviluppo di essa. Se si dovesse giudicare il merito delle opere dalla scelta dei soggetti, coll'assurdo principio del vero bello, bisognerebbe cominciare a buttar da parte i più grandi ingegni, cominciando da Dante, come mi par che dica il Leopardi. Dunque lasciamo che la scelta sia libera; e se al Tommasi è piaciuto di fare un campo di cavoli, esaminiamo come il quadro è dipinto; e se è dipinto bene, il pittore è bravo, e non è bravo se è dipinto male. Nè l'abilità del pittore aumenterà o diminuirà se invece di cavoli dipinge fiori.

***

Il punto dove il signor Martini dice: *avviene talvolta che il critico riveli all'artista i pregi dell'opera sua da lui non cercati, ma saputi*, ha prodotto uno di quegli effetti !. . . . . mi spiego?

*
* *

In fin dei conti a me pare logico che delle malattie se ne debbano occupare i medici, delle cause gli avvocati, della chimica i chimici, dell'astronomia gli astronomi, della meccanica i meccanici, e dell'arte gli artisti. E credo che riconcentrando queste caste in loro stesse, senza disturbarle, senza confonderle, senza imbrogliare le loro questioni, il resultato delle loro elaborate operazioni produrrebbe degli effetti indubitatamente benefici e salutari alla società.

27 febbraio 1881.

IPPOLITO CASTIGLIONI.

Critici e Artisti [1]

Io non risponderò punto per punto al signor Castiglioni, il quale sfonda alquante porte che sono aperte da un pezzo; e, per giunta, divaga talvolta, come quando enumera i meriti dei *macchiaiuoli*, meriti che nessuno ha mai sognato di porre in dubbio, o come quando cita il Leopardi che qui non ha nulla che fare. Non io certamente contenderò all'artista la facoltà di scegliere il soggetto che meglio gli piace. Non usciamo dal seminato. La questione è questa: Può chi non abbia mai tenuto in mano la stecca a il pennello, discorrere o scrivere saviamente di una statua o d'un quadro? O ciò è solamente conceduto agli artisti?

L'errore fondamentale del signor Castiglioni, il lato sofistico della sua polemica è questo: egli crede e afferma che nelle arti belle è una parte plastica e meccanica, della quale può soltanto giudicare equamente chi è artista. E ciò è vero fino ad un certo punto; ma il signor Castiglioni sbaglia nel credere che la meccanica e la plastica sieno la parte *essenziale* dell'arte. È da supporre, poichè l'arte è una, che il signor Castiglioni sottoporrà alle stesse leggi ch'egli vuol decretare per la pittura e per la statuaria, anche, mettiamo, la lirica e la drammatica. Difatti in una poesia o in una tragedia v'è quella parte plastica e a così dire di fattura che è in una tela. In una canzone del Leopardi, in un'ode dell'Hugo c'è tanto lavoro di chiaroscuro, di colorito e scorci e ritratti e paesaggio,

(1) Articolo stampato, in seguito e in risposta al precedente, nel *Fanfulla della Domenica* del 27 febbraio 1881.

quanto in qualsiasi quadro famoso; e l'architettura del *Wallenstein* è calcolata e sapiente come l'architettura d'una cattedrale gotica. Or bene, secondo la teoria del signor Castiglioni, chi non sa scrivere versi non deve parlare del poema. Il Carlyle è dunque incompetente a giudicare della *Divina Commedia;* il Taine che giudica del Byron, deve dire corbellerie per forza; perchè nè il Carlyle nè il Taine hanno mai scritto un verso in vita loro; lo Schlegel e il Sainte-Beuve non sono giudici competenti di Sofocle e di Molière, perchè nè lo Schlegel ha scritto tragedie, nè commedie il Sainte-Beuve; e lo Stendhal e il Planche dovranno esser presi a nerbate, quando osano pigliare in esame le opere di Rossini e di Beethoven, essi che non scrissero mai neanche le note di un waltzer!

Sarà, sarà, sarà, ma non lo credo... per dir come dice lo stornello del Gordigiani.

***

Il signor Castiglioni loda la brava gente che « consigliò il ministro ad affidare gli eventi all'esposizione di Napoli ad una giunta di artisti eletta ad artisti ». Ringrazio il signor Castiglioni della lode, la quale va dritta dritta ad un amico mio molto intimo, un altro me stesso, il quale fu in Parlamento suggeritore prima, e poi principale sostenitore di quel provvedimento. E le lodi del signor Castiglioni gli torneranno tanto più gradite, quanto più ebbe allora a pentirsi di quel suggerimento quando, subito dopo fatti gli acquisti e distribuiti i premi alla Esposizione di Napoli, l'onorevole Sella si fece innanzi alla Camera lo interprete sdegnato delle lagnanze di molti artisti; i quali, enumerando le ingiustizie e gli scandali di quei premi e di quelle scelte, si raccomandavano affinchè tanti guai non si rinnovassero con danno grave della patria e dell'arte. Gli atti del Parlamento son là e non stingono. Il signor Castigioni può compulsarli, se vuole — se pur non gli basta avere a mente le lettere piene zeppe di ironie e di rimproveri che Salvatore Grita, autore di quel *Bombardamento di Palermo* ch'egli reputa bellissimo, dirigeva pubblicamente a chi aveva propugnato il provvedimento, il quale pare anche oggi al signor Castiglioni meritevole d'esser ricordato con lode.

Ma a proposito: perchè gli par tale? Perchè senza di quello *i vecchioni dell'arte e i critici profani* avrebbero neglette opere d'arte

degnissime di elogio e di premio, delle quali essi non potevano intendere tutto il valore.

Ah! ci sono anche i vecchioni oltre i critici. Sicchè non basta essere artisti per giudicare rettamente d' un' opera di arte. E allora: il pubblico non può esser giudice, i critici neppure, i vecchioni neanchè; bisogna essere artisti sì, ma battezzati a quel fonte, abitanti in quella cura, credenti in quel catechismo. Ripensi il signor Castiglioni il fatto narrato da me; consideri le parole scritte da lui, e poi veda se ebbi tutti i torti nel dire che per i più degli artisti, quel critico solo è competente che loda, e loda sopra tutte le altre, le opere loro.

*
* *

Facciamo una cosa: io citai una lunga lista di letterati che non scolpirono nè dipinsero mai e che pure ottennero fama, per universale consenso meritatissima, di critici d'arte eccellenti. Citai il Winkelmann, il Diderot, il Lessing, il Goethe, l' Heine, il Planche, il Taine, il Ruskin. Vuol egli aver la compiacenza il signor Castiglioni di contrapporre a questi nomi (che potrei citare in molto maggior numero, aggiungendovi gli Italiani che lascio meditatamente da parte) di contrapporre, dico, altri nomi di critici competenti che sieno stati o sieno artisti di professione?

È un esperimento che costa pochissimo e che non resterà senza frutto.

*
* *

Sicchè: se la parte meccanica non è la essenziale della scultura e della pittura;

se vi hanno artisti incapaci a giudicare di un' opera d'arte;

se vi hanno letterati che di opere d' arte giudicarono saviamente e le dettero, il Diderot per esempio, impulsi nuovi, e la spinsero su vie non tentate o smarrite;

se tutto questo è vero, a che cosa si riduce la questione?

A questo: Che ci è della gente la quale scrive d'arte senza capirne nulla, che butta giù articoli a orecchio, sentenziando a furia di emistichi rubacchiati e d'opinioni strappate di bocca a questo e a quell'altro; che questa gente sarebbe desiderabile d'arte non se ne occupasse nè punto nè poco... E chi ve lo nega? E vi par che

questo possa neanche esser argomento di discussione? Ma perchè c' è chi s' impanca a discorrer d'arte senza aver mai messo piede in una galleria, senza aver mai frequentato un artista, senza aver mai nè pensato nè studiato, vorrete voi conchiudere che non può trattar d'arte se non chi è artista? Qui, signori miei, sta l' errore. Anche intorno alla storia, al teatro, alla lirica, al romanzo, *certi* letterati scrivono cose da far rizzare i capelli. — Dedurrete voi da ciò che i letterati non son giudici competenti di un romanzo, di una lirica, di un dramma, di un lavoro storico?

Che il critico d'arte debba intendere e amare l'arte, non importa neanche dirlo; ma da questa verità elementare alle vostre paradossali affermazioni, ci corre un abisso. Siete disposti, voi artisti, a varcarlo? E noi v'aspettiamo qua a braccia aperte, lieti che il breve dissapore avvalori le antiche amichevoli consuetudini. Non siete? Pazienza; andremo ognuno per la nostra via; e voi seguirete a scolpire e a dipingere con lode vostra e decoro dell'Italia, io ve l'auguro; e i *non artisti* per i quali l'arte in ogni sua manifestazione è uno studio, un conforto, un affetto, una fede, seguiteranno a scriver di arte a quel modo che sapranno e potranno.

***

E ora poche parole per quello che nello scritto del signor Castiglioni concerne me personalmente.

Io non sono sdegnato neanche per sogno; nè il signor Castiglioni ha aperto ferite, le quali, se ci fossero, guarirebbe il balsamo delle sue cortesi parole. Che non è vero *ch' io voglia essere ascoltato e non discusso*, prova a sufficienza, mi pare, lo aver io invitato gli artisti a combattere l'opinione mia, se erronea. Che resta? Una frase. « *Avviene talvolta*, io scrissi, *che il critico riveli all'artista i pregi dell'opera sua*, *da lui non cercati*, *non saputi* » ecc.

Il signor Castiglioni soggiunge: « *Questa frase ha prodotto uno di quegli effetti.......... Mi spiego?* » — Veramente egli non si spiega; ma io che son uomo di immaginazione, a vedere qui puntolini schierati sotto il comando di un punto ammirativo, mi figuro agevolmente che l'effetto deve essere stato terribile. — Ci sarebbe di che mpaurirsi; ma posto che quella sentenza fu pronunziata da Socrate alquanti secoli fa, e dopo di lui la ripeterono innumerevoli scrit-

tori di tutti i tempi e di tutti i paesi, io confido che la schiera dei puntolini sarà tanto misericordiosa da non inveire contro me primo; e dove non sia, mi raccomando alla valida intercessione del signor Castiglioni: il quale certamente non può credere che tutte le infinite bellezze, le quali i commentatori e i critici trovano nella *Divina Commedia* e nel *Decamerone*, fossero tutte cercate e volute dall'Alighieri e dal Boccaccio; non può credere che nelle grandi opere dell'ingegno umano tutto sia effetto di ponderazione e che non c'entrino per nulla la divinazione e l'istinto. Il signor Castiglioni questo nè crede certamente, nè dice; sarebbe uno sproposito così grosso che i *critici profani*, quanti sono, non ne hanno mai detto uno simile!

27 febbraio, 1881.

FERDINANDO MARTINI.

Artisti e Critici [1]

Il signor Martini ripete nel suo ultimo articolo: « Secondo la teoria del signor Castiglioni, chi non sa scrivere versi non deve parlare di un poema; chi non conosce le note non deve parlare di un'opera in musica ».

Sarebbe bella che tutti quelli che vanno al teatro per vedere un'opera, dovessero poi scrivere un' articolo sul giornale.

A me pare di aver detto più volte che ci sono delle idee e dei principî che fanno di tutte le arti una sola arte ; e quando discorrendo o scrivendo di belle arti, ci si basa su quei principî e non si oltrepassa il limite dell'ordine d'idee a tutte le arti comuni, si può parlare e scrivere con molta saviezza, tanto di un quadro come di una statua; ma quando si vuole entrare nella specialità dell'esercizio, il ragionamento sarà sempre erroneo, anche se è il Goethe che lo fa, o qualunque altro dei signori citati dal signor Martini.

Ma a che serve lo sgolarsi? Tanto il signor Martini non riconosce altre ragioni all'infuori di quelle che egli espone.

Per la qual cosa egli continui pure a scrivere a sè stesso e a darsi ragione, se così gli aggrada; io, dal canto mio, conchiudo dicendo che ho l'abitudine di parlare solamente a chi mi ascolta e a chi mi permette di dire tutto quello che penso. Nè ciò ch'io penso mi è lecito di dire in casa del signor Martini, nè a quel poco che mi è concesso di esternare egli porge l'orecchio; mentre egli, dal canto suo, dice tutto il più che sa, che pensa e che gli piace di dire.

(1) Il manoscritto originale di quest'articolo inedito, non fu ritrovato intero. Quindi le parti mancanti furono sostituite con puntolini.

Con tutto questo a di lui vantaggio, e con l'ingegno che lo distingue, egli non sa farsi ragione; dunque vuol dire che, in questa circostanza, l'invocata ragione si ricusa recisamente di star con lui anche per un momento solo, nonostante che egli chiami in aiuto la citazione di uomini famosi.

Nei *Critici Profani*, io citai per il primo Volfango Goethe, e da quella citazione trassi la mia ragione. Oggi il sig. Martini rammenta pure il Goethe, ma perchè lo rammenta? Per dar ragione a me. Nei *Critici Profani*, io dissi: « Limitatevi a dire il tal quadro mi piace o non mi piace, ma non lo giudicate, perchè se è buono o cattivo voi non potete saperlo ».

Ed infatti se si attribuisse un valore al giudizio di chi non è artista, nè il Governo nè gli artisti si darebbero tanta pena nella formazione di un Giurì, che si vorrebbe sempre composto dei migliori artisti.

Nell'articolo della *Lega Democratica*, dissi: Moderatevi e riguardatevi dal presentare la vostra opinione in forma di giudizio; e deplorai che la critica *profana* oltrepassasse i limiti della sua competenza.

Nell'ultimo articolo inserito nel *Fanfulla della Domenica*, dissi: « Siccome è artista il pittore come il poeta, e l'autore di commedie come lo scultore, avviene quasi sempre che i criterî dell'uno sull'opera dell'altro, sono per lo più sani e giusti, finchè non scendono ad un minuzioso esame sulla qualità del lavoro ».

. . . .

È vero che la domanda del signor Martini è ridotta a dei termini molto modesti; ma perchè domandare ciò che è stato detto tante volte? Ciò prova che il signor Martini non ascolta e per conseguenza non risponde; ed abituato a far ciò, si sorprende che gli altri rispondano alle sue domande, come io feci riportando la lettera del Leopardi. Il signor Martini, nel suo primo articolo, domanda se i forestieri da lui citati parlarono d'arte bene o male; ed io credei di rispondere a pennello, riportando la lettera del Leopardi, per dimostrare che quando ci si mantiene sulle generali si può parlare benissimo, come fa il Leopardi in quello scritto.

Il signor Martini si è anche dimenticato che, rammentando il caffè Michelangelo, egli rese doppiamente necessaria quella lettera, la quale par fatta a posta per rispondere al modo con cui egli ri-

portò l'aneddoto; modo col quale non mise solamente in dubbio i meriti dei *macchiaiuoli*, ma si provò a beffeggiarli; e dopo ch'io ebbi compiuto il dovere di rimettere le cose al loro posto, dicendo e dimostrando che i *macchiaiuoli* eran ben altra cosa di quello che il signor Martini voleva far credere al pubblico, egli osserva che, ciò facendo, mi sono divagato, perchè « nessuno » egli dice « ha mai sognato di porre in dubbio i loro meriti ». È carina l'idea! Tizio accusa Caio, e Caio risponde provando con valide ragioni la falsità dell'accusa, Caio — risponde Tizio — si è divagato perchè io non ho mai sognato di accusarlo.

O allora?

***

Quando il signor Martini mette in derisione il soggetto del ciuco che raglia, dà ragione a credere che egli non avrebbe fatto altrettanto se si fosse trattato di un bel cavallo da corsa. Quindi la lettera del Leopardi era doppiamente necessaria, ed anzi indispensabile; ed io per tale l'avrei sempre riconosciuta, anche se il signor Martini si fosse ricordato per tempo di chiamarla al suo servizio prima che venisse al mio.

Capisco, che al suo servizio ci sarebbe stata male, perchè egli, scherzando sul soggetto sopra indicato, si rende solidale al Massarani, che tollera solamente *la verità non abietta*, e al Panzacchi, che vuole i fiori e non i cavoli, e così si trova in opposizione alle idee manifestate dal Leopardi in quella lettera; le quali idee sono precisamente quelle dei *macchiaiuoli*, idee che il signor Martini conosce per averne pappato il sugo fino da ragazzo e colle quali fa oggi divorzio per rendersi solidale al Massarani, Panzacchi e compagnia bella. Oggi però con la sua frase: *Nessuno ha mai sognato di porre in dubbio i meriti dei Macchiaiuoli*, ci conferma nella opinione che abbiamo sempre avuto dei suoi principî in arte, e ci reca un grandissimo piacere che egli sia con la lettera del Leopardi e non colla bella compagnia dei su citati signori.

*
* *

Ora poche parole sopra una parola che il signor Martini adopra impropriamente, parlando del lato *essenziale* dell' arte. Egli dice: « Ma il signor Castiglioni sbaglia nel credere che la *meccanica* e la *plastica* sieno la parte essenziale dell'arte ». Che io abbia pronunziato la parola *plastica*, può essere; ma la parola *meccanica* no di certo; per la semplice ragione che il meccanismo è nell' arte un difetto, ed uno di quei difetti ch' io detesto mortalmente, perchè mi tocca lo stomaco.

Noi per *meccanica* intendiamo la traduzione dell' opera dalla creta in gesso, e dal gesso nel marmo.

*
* *

Del resto io credo che il lato *essenziale* delle belle arti sia la bontà della scultura in una statua, e la bontà della pittura in un quadro. E quando nella *scultura*, nella *pittura*, nell' *architettura*, nella *poesia*, nella *prosa*, nella *musica*, non si rende palese la fattura, il mezzo che ha servito a questo effetto è l' arte, la quale sta fra l' opera e la natura.

. . . . , ...

*
* *

Torniamo per un altro momento sul *David* di Michelangelo, giacchè ci serve tanto bene a sviluppare le nostre idee. Abbiamo già detto che il concetto in quella statua è sbagliato; ora aggiungeremo che l' indirizzo è cattivo e cattivo lo stile. Ma la statua è bella. Perchè? Per la potenza modellativa che è in essa. Dunque la parte modellativa è il tutto nella scultura.

Cosicchè se si ammette che l' eccellenza del modellato sia il tutto nella scultura, e l' eccellenza del dipinto il tutto nella pittura, la questione è finita, perchè il signor Martini ha già ammesso che in questa parte i soli giudici competenti sono gli artisti.

*
* *

Altre due o tre parole, e dopo basta.

Il signor Martini crede che « per i più degli artisti, quel critico solo è competente che loda, e loda sopra tutte le altre, le opere loro ». Ma che lo crede sul serio il signor Martini? Oppure fa le viste di crederlo, per vendicarsi in qualche modo contro gli artisti che si sono ribellati ai paroloni, alle pompose frasi, alle profumate espressioni di chi scrive d'arte senza essere artista?

Nel punto dove il signor Martini ribatte ciò ch'io dissi sui vecchioni dell'arte, ci fa pena, perchè fa vedere di essere arrabbiato. Ma perchè è egli arrabiato? Perchè rompere una lancia per i parolai insulsi? Il sentimento di fratellanza è bello è buono, ma in questo caso non dovrebbe aver luogo, perchè fra il signor Martini e i parolai insulsi c'è una bella distanza, ed egli ha fatto male ad avvicinarsi a loro per difenderli.

Il partito mi pare disperato! ed io lo consiglierei a ritornare all'umore che mostra di avere, quando ricorda lo stornello del Gordigiani, se non fosse altro per non far dire a chi legge:

« Consuma dentro te con la tua rabbia » (1).

Marzo 1881.

IPPOLITO CASTIGLIONI

(1) DANTE, *Inf.* VII, 9.

IX

Sopra il progetto d'istituire una Esposizione permanente a Roma e una Giunta artistica presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Parecchio tempo fa comparve nella *Rassegna Settimanale* una lettera (1) sulla nota questione del *Salon* a Roma. Con essa si volle dimostrare una cosa, che era già stata dimostrata, cioè che nelle condizioni artistiche d'Italia è preferibile la continuazione delle esposizioni circolanti ad una esposizione *unica* nella città di Roma. Si concludeva però, che in luogo del *Salon* si sarebbe potuto fare a Roma una *Esposizione internazionale!!* In questi ultimi tempi è comparso nello stesso giornale un'altra lettera (2) dell'amico pittore Domenico Morelli di Napoli, il quale aderisce alle idee della prima lettera, approvando la continuazione delle esposizioni circolanti ed ammettendo, ben inteso, una periodica esposizione internazionale a Roma!!!

Occorre notare che il Morelli è stato sempre uno dei più fieri sostenitori del *Salon*, cosa che non ho mai saputo spiegare in lui, perchè questa idea nazionale, mentre mi pare ragionevole in un italiano fanatico e profano all'arte, mi sembra incompatibile in un artista, tanto più poi se l'artista è distinto come il Morelli.

Ambedue gli scrittori delle citate lettere si trovano d'accordo nell'appoggiare apparentemente le idee di decentramento artistico, calorosamente propugnate dagli artisti toscani; i quali protestarono, come è noto, fino dal gennaio del 1876, contro il progetto della esposizione *unica* in Roma, dimostrando che il sistema delle esposizioni circolanti era il migliore da adottarsi in Italia.

(1) Non *lettera*, ma *articolo*, intitolato: *Le Esposizioni di Belle Arti — in Rassegna Settimanale*, V. 8, N.° 194, p. 179-181, Roma, 18 settembre 1881.

(2) *Rassegna Settimanale* vol. 8, N.° 200, p. 276, Roma, 30 ottobre 1881.

Ma la comica, si sa, entra per tutto; e in tale circostanza il lato comico consiste nel chiedere, come fa il Morelli nella sua lettera, l'adesione al sistema difeso dagli artisti toscani, ai toscani stessi. Ci sembrava più logico di rivolgersi per l'adesione a tutti gli artisti che si mostrarono avversi a questo sistema di esposizione.

Del resto, le due lettere della *Rassegna* mi danno l'idea di un combinato fatto perchè venga accettato il *Salon* sotto il nome di *Esposizione internazionale*. Infatti, se si toglie la maggior distanza che avrebbe luogo da una esposizione all'altra, chi può negare che l'*Esposizione internazionale* non equivalga al *Salon*, una volta che la proposta esposizione dovrebbe avvenire in Roma solamente? Anzi ora più che mai si completerebbe la copia del *Salon* di Parigi, colla sola differenza, che in quella città l'esposizione ha luogo ogni anno, e che in Roma avverrebbe ogni otto o dieci anni. E poi chi sa?

Alcuni artisti fiorentini però hanno pubblicato una lettera colla quale fanno *plauso* (la lettera dice proprio *plauso*) all'idea dell'Esposizione internazionale, e così hanno accettato il *Salon* sotto questo secondo nome. Fortuna che i plaudenti sono in piccol numero, che del resto la classe artistica toscana non ci farebbe una troppo brillante figura. Sono convinto però, che se essi avessero riflettuto un poco più sulla cosa, avrebbero finito col lodare la finezza della trovata e protestare contro l'*Esposizione internazionale*. Ed avrebbero avuto ragione, in quanto che l'Esposizione internazionale in una sola città sarebbe la condanna di morte delle esposizioni circolanti e le farebbe diventare, per lo meno, altrettante esposizioni di società promotrici.

Io, dal canto mio, credo di essere coerente e logico dichiarando che le ragioni che mi resero avverso all'Esposizione *unica*, che si voleva in Roma col nome di *Salon* o di Esposizione permanente, sono le medesime che mi fanno ora esser contrario all'esposizione *unica* che si vorrebbe in Roma col nome di *Esposizione internazionale*, per la semplicissima ragione che l'una e l'altra hanno una sola mira, che è quella dell'accentramento artistico; ed essendo, come abbiamo gia detto e dimostrato, l'accentramento artistico fatalissimo al buono sviluppo delle arti in Italia, anche l'Esposizione internazionale dovrebbe essere circolante.

8 dicembre 1881.

ADRIANO CECIONI

XI.

I MACCHIAIUOLI

Arte moderna e arte di moda

Chi avrebbe mai creduto che dal 1859 al 1884, in un periodo appena di venticinque anni, l'arte moderna sarebbe diventata un mestiere di moda? Chi avrebbe mai creduto che tutto il lavorare e gridare degli artisti a cui devesi il rinascimento avvenuto in quell'epoca, sarebbe stato indegnamente sfruttato dai nuovi mestieranti e dai vecchi sacerdoti delle Accademie? Pensare che ci tocca a vivere in un' epoca nella quale si vendono i lavori per i loro difetti e non per i loro pregi! pensare che spesse volte un lavoro rimane invenduto per le sue migliori qualità!

Ed è precisamente così, poichè ciò che sembra pregevole in arte al pubblico del nostro tempo, fu ritenuto difetto dagli artisti moderni, cioè dai realisti; i quali si scatenarono contro le teorie del convenzionalismo accademico per non poter più sopportare che si basasse l'arte principalmente sulla scelta del soggetto, sull'abbellimento delle forme, sullo stile della composizione, sul modo di collocare il protagonista, sui partiti delle pieghe, sul modo di colorire le carni, sul modo di far gestire le figure, le quali dovevano essere sempre, per regola estetica, di tre braccia ognuna. Nè si dava il caso che alcuno transigesse a questa regola, perchè lo scultore non avrebbe saputo più misurare la sua statua a teste, e al pittore non sarebbe più riuscito di mettere in prospettiva i suoi personaggi storici.

Tant'è vero che un amico mio, avendo sentito dire, quando cominciarono a circolare le idee dei realisti, che non bisognava stare

10

attaccati alla regola delle tre braccia, essendoci in natura uomini di differente statura, assegnò l'altezza di due braccia e mezzo alla statua che modellava, la quale, secondo la storia, doveva rappresentare un personaggio di bassa statura; ma continuando per altro ad osservare la regola delle otto teste, la sua statua corrispondeva sempre alle tre braccia in un vero estetico rimpiccolito. « Oh come si fa? » diceva con aria sbalordita. « Fàlla di sette teste. » « Ma la storia dice basso di statura, ma non di testa grossa. » « Metti tutto il resto in proporzione. » — « Allora chi sa che figura tozza! » « Fa' come vuoi. » Io lo lasciai, ed egli risolse il problema tornando alla misura estetica delle tre braccia.

Lo stesso caso avvenne ad un celebre professore, morto in questi ultimi tempi, il quale non sapeva come fare a mettere in prospettiva i protagonisti del suo quadro senza fargli di tre braccia l'uno. — Se metto in primo piano quello di tre braccia ardite, l'altro mi diventa un pigmeo e questo un colosso; se metto sul davanti quello di tre braccia scarse, l'altro non mi va indietro... « Risolvi le tue figure per carattere e rapporto » gli disse un pittore realista. Ma quelle parole misero la confusione nel cervello del professore, il quale riacquistò la calma tornando alle antiche regole estetiche, come aveva fatto lo scultore per la sua statua. Nè il poveretto era da rimproverarsi, perchè il *carattere* e il *rapporto*, formando argomento di studî nuovi, erano trascurati al suo tempo, sebbene la parola *carattere*, fosse in tutte le bocche dei professori delle accademie.

*
* *

Dimodochè, se da un lato le teorie dei realisti ebbero la forza di fare sparire delle vecchie figure, da un altro lato ne fecero sorgere delle nuove; o, per meglio spiegarmi, se alle idee dei realisti, e principalmente a quella che richiamava gli artisti tutti allo studio del vero puro e semplice, non potevano prestare orecchio i sommi sacerdoti e tutti gli altri addetti ai templi della vecchia arte, non intesero a sordo i giovani; i quali, non appena ebbero sentito dire che si doveva copiare il vero, senza scegliere il bello dal brutto, essendo il *vero*, dal punto di vista dell'arte, tutto bello, si misero a copiare tutto ciò che cadeva loro sotto gli occhi, tanto in casa come fuori; e per mostrarsi maggiormente devoti alla formula

« *L'arte per l'arte* », scansavano l'occasione d'introdurre ne' loro studî e lavori, un bel viso di donna o di uomo, perchè non si sospettasse che il bel viso fosse stato scelto apposta per vendere il quadro. Per tal modo le esposizioni e gli studî incominciarono a popolarsi di lavori rappresentanti alcune scene e costumi della vita reale, contro i quali il pubblico, educato al bello ideale accademico, si scagliava furibondo, perchè parevagli impossibile che si potesse dipingere in un quadro una donna brutta, un soggetto triste o un effetto di cattivo tempo; e gli artisti, dal canto loro, rispondevano con motteggi che mettevano in ridicolo il pubblico ricalcitrante.

***

In quel fermento d'idee e di opinioni, sorse la formula che diceva: « Il vero sì, ma solamente il bello del vero. » Si era fatto un passo innanzi nell' ammettere il vero, e un altro indietro colla condizione di riprodurre il bello, ma non il brutto.

L'intervento di questa condizione confuse le idee ed imbrogliò la questione in modo che nessuno sapeva più che cosa fosse l'arte e in che cosa consistesse il bello di un quadro o di una statua. Gli artisti celebri persero la bussola fino al punto che stavano sopra i lavori senza saper che cosa dire; non lodavano i quadri storici, perchè avevano sentito dire che non potevano essere buoni; non li biasimavano, perchè rappresentavano l'arte che essi facevano. Alla esposizione sentivano mettere in ridicolo ciò che ad essi era sembrato eccellente, e lodare ciò che per essi era orribile; quindi dicevano: « Ora non si sa più quando un lavoro sia buono o cattivo. » Allorchè poi sentivano portare alle stelle un piccolo quadro di paesaggio e gittare nel fango una Cleopatra qualunque, si scandalizzavano e si rintanavano ne' loro studi, sdegnati e confusi.

Certe parole che udivano dire nelle discussioni artistiche, come per esempio: *Individualità*, *realismo*, *indirizzo*, *ricerca....*, producevano nell'animo loro un effetto strano. Parole nuove, frasario nuovo. Per loro abituati a dire: — *Bella composizione!* — *Ben resa la parte muscolare!* — *Bel partito di pieghe!* — *Messo bene in azione!....* erano incomprensibili le frasi: — *Buona l'impressione* — *C'è una ricerca fine.* — *Coscienza di sè stesso.* — *Macchiato bene.* — *Cosa voluta.* — *Indirizzo sano.* — *C'è convinzione.* — *Intimità di toni.*

Giusto il principio.... — *Qualità individuali....* Era impossibile intendersi, e quindi avvenne naturalmente una divisione fra gli artisti vecchi e i nuovi.

*
* *

I realisti, dal canto loro, affermavano che il bello di un' opera consisteva nella bontà dell' esecuzione e non nella bellezza dell'originale; perchè se l'originale è bello ed il ritratto, ancorchè somigliante, male eseguito, l'opera è brutta. Mentre la buona esecuzione di un brutto originale costituisce la bellezza dell'opera. Quindi l'opera è bella solamente quando è bene eseguita, qualunque sia il soggetto che essa rappresenta.

Questa distinzione fra il bello dell'arte e il bello della natura, due cose fra loro separate, non era capita da coloro che volevano veder riprodotto il bello del vero solamente, quindi insistevano nell'errore; ed i giovani, che man mano si davano all'arte, non appena si accorsero che tornava più conto a seguire i consigli di questi, cominciarono a transigere, diminuì in loro l'entusiasmo per la formula « *L'arte per l'arte* », e l'avidità del guadagno introdusse poco a poco un nuovo convenzionalismo, che è giunto in questi ultimi tempi fino al punto di tenere a modello le donne per fare gli uomini, a fine di vendere più facilmente i lavori. E così il bello del vero, reso ancora più convenzionale del bello accademico, rappresenta in quest'epoca un tipo d'arte che risponde completamente al gusto della borghesia signoreggiante, e che perciò si può chiamare *arte borghese* o *arte di moda*.

*
* *

Era forse inevitabile che dall' ottusità dell'arte accademica allo splendore delle idee realistiche si dovesse passare per questa gradazione; ma è un fatto innegabile che il convenzionalismo dell' arte *borghese* è impudente, perchè in esso si rende manifesto che gli autori di quell'arte, per l'avidità del guadagno, fanno male sapendo di far male, mentre i professori delle accademie erravano in buona fede, perchè ritenevano per sicuro che l' arte dovesse essere come essi la facevano.

Nei loro lavori c'era sempre un concetto artistico, alla loro maniera ben inteso, ma il fine era l'arte. Infatti il professor Costoli, per citare un esempio, benchè fosse un uomo avarissimo, seppe spendere sessanta scudi di modello per fare la mano sinistra del Galileo che trovasi in una nicchia sotto gli Uffizi di Firenze. Egli non abbandonava mai un lavoro finchè non si era messo in regola con l'arte, e lo ributtava all'aria anche quando aveva avuto l'approvazione del committente, dicendo: « Deve piacere prima a me e poi a chi lo paga. » Questo *deve piacere prima a me* significava ch' egli con l'arte non transigeva. Non è di certo così che procedono i cultori del convenzionalismo di moda. Essi stimano, invece, che sia un tempo sprecato quello che un artista impiega per fare tutto il meglio che può dal punto di vista dell'arte, una volta che l'opera, per esser venduta, non importa che sia buona, ma basta che piaccia. Quando si sa che chi compra, generalmente non s' intende di arte, perchè cercare di metterci quel tanto di più che non può essere capito e per conseguenza nemmeno apprezzato? Quel tanto che può, in fin de' conti, danneggiare piuttosto che agevolar la vendita dell'opera?

*
* *

« Guarda! » mi diceva un amico, mostrandomi la fotografia di un suo quadro; e mentre pensavo al modo di uscire con un mezzo termine dall'imbarazzo di dire il mio parere su quel lavoro, egli, a cui sembra non importasse che si dicesse bello o brutto, richiamò la mia attenzione sul numero delle figure, cosa alla quale dava tutta l'importanza. E quando gli ebbi detto ch' io non vedevo che una sola figura, egli, tutto contento, mi fece osservare che ce n' erano due, additandomi una mano che rappresentava l'uomo a cui la ragazza, che si vedeva per intero, porgeva il fiore dal balcone.

Questa trovata gli pareva una scoperta meravigliosa, perchè da essa aveva appreso il modo di vendere le figure senza farle; e, per mostrarmi sempre più il raffinamento di questa sua astuzia, mi faceva notare in altri lavori dove era nascosta una mano, dove ambedue i piedi, dove tre dita, dove aveva economizzate cinque o sei pieghe; e si vantava di potere con questo mezzo ridurre, per lo

meno, a un quarto la parte di una figura e venderla poi come se fosse intera.

— « Ma non ci può essere il caso che codesto tuo ridurre e nascondere faccia nascere dei dubbî sulla tua abilità? »

— « Come sarebbe a dire? »

— « Che tu nasconda ciò che non ti riesce di fare. »

— « Pensino quel che vogliono; a me basta di poter finire il mio lavoro per il giorno in cui mi occorre il denaro. »

Egli diceva ciò ingenuamente; perchè credeva che quel suo nascondere e ridurre fosse veramente un'abilità degna di elogio.

*
* *

Ma è un fatto che il dover finire il lavoro per l'epoca in cui occorre il denaro, è forse la causa principale che ha ridotto l'arte alle attuali condizioni. Perchè gli artisti, essendosi uniformati agli usi della vita borghese, hanno bisogno di riscuotere spesso delle somme per poter far fronte alle molteplici spese che si sono create.

Quindi la vendita dell'opera diviene indispensabile; e affinchè avvenga di sicuro, fanno a gara a chi sa meglio scegliere il soggetto che si vende, il colorito che si vende, il chiaro-scuro che si vende, le fisonomie e gli atteggiamenti che si vendono, a fine di vendere molto, spesso e ad ogni costo.

*
* *

Però, se da un lato esiste una maggioranza che pone ogni studio nell'adattare il proprio talento alla tirannia del commercio, non ritraendo la natura quale la è, ma quale la vogliono i negozianti e il pubblico, da un'altro lato non manca una minoranza di artisti semplici, con bisogni limitatissimi, desiderosi soltanto di poter lavorare. E quando questi artisti hanno fra mano un quadro o una statua che gl'interessa e gli preoccupa dalla cima dei capelli fino alla punta dei piedi, sono felici, e dicono che la vita è bella. Il pensiero della vendita non funestá l'animo loro; si venda o non si venda, seguitano a lavorare con ardore, senza neanche avvertire i rigori delle stagioni; e, in certi casi, giungono fino al punto di stare dalla mattina alla sera con lo stomaco vuoto, per timore che un'oncia di pane possa disturbare quello stato d'interiore armonia

artistica che serve a farli lavorar bene. Nè dopo una simile giornata, importa loro di fare un lauto pranzo; il più modesto desinare li contenta, accompagnato dalla soddisfazione di aver superate alcune difficoltà e dal pensiero di ritornare sul lavoro il giorno dopo. Tutto ciò gli rende allegri, umani e distratti da tutte le miserie della vita. E questa è storia, queste non sono figure ideali, ma reali, non abbellite, ma semplicemente fotografate.

***

Ma, ciò che è duro a dirsi, è che questa minoranza di artisti va scemando, per la ragione che alcuni soldatucci di essa, già disertori dalle file accademiche, provansi ora ad imitare con pennellate imponenti e paurose, il modo di fare dei campioni dell' arte avversaria; ma inetti a tutto, e solo degni di esser considerati come volgari falsificatori, non riescono che a farsi disprezzare. E mentre, dunque, in questa minoranza si studia il modo di disertare, la maggioranza ingrossa le sue file, trascinando alla morte, per la via del barocchismo, un'arte ancora bambina.

Ma lasciamoli fare, e ricordiamoci solamente l'epoca in cui gli artisti del Rinascimento, i così detti *Macchiaiuoli*, si ritrovavano al Caffè Michelangelo in Firenze, dove parlavano, discutevano e facevano gli appuntamenti per andare in campagna e sfogare la passione dell'arte con nuovi studî e nuove ricerche, sempre fermi nel proponimento di essere in arte *veri, sinceri e onesti.*

Non l' avidità del guadagno, ma l' amore e la fede nell' arte nuova li animava a lavorare; e la specie dei loro studî impressionò vivamente alcuni fra i migliori artisti francesi e inglesi che capitarono in Firenze in quell' epoca. Quel movimento rivoluzionario nell'arte rimonta ad un tempo troppo recente perchè gli sia dato tutta l'importanza che merita, tanto più che gli artisti che vi ebbero parte sono quasi tutti viventi; ma io, che non appartengo alla moltitudine che aspetta che l'uomo muoia per rendergli giustizia, farò la storia di loro ad uno ad uno, ma solamente di quelli che ebbero parte diretta al rinascimento dell'arte.

SERAFINO TIVOLI.

In una delle più belle strade di Firenze chiamata ora *via Cavour*, e *via Larga* sotto il passato governo della Toscana, era il caffè Michelangelo. Questa bottega componevasi di due stanze, una delle quali decorata con affreschi fatti dagli artisti che frequentavano il caffè, e in quella stanza essi si riunivano o meglio si ritrovavano a discutere, perchè riunioni fissate a questo scopo non ne facevano mai. In loro tutto veniva spontaneo e all'improvviso; il più delle volte una grave discussione aveva origine da una parola grassa. A un tavolino vedevasi quattro o cinque che discorrevano sul serio, ad un altro sette o otto che si sbellicavano dalle risa per i racconti di qualche capo ameno; e dei capi ameni, al Michelangiolo, ne capitavano molti. Quando la discussione sull'arte si faceva più animata, gli artisti che formavano gli altri crocchi si accostavano al tavolino dei battaglieri, alcuni prendendo parte alla discussione, altri rimanendo passivi ascoltatori; e questi poi, ritornando sulle cose udite, facevano tra loro delle discussioni separate, che avevano per soggetto, per esempio, Raffaello, Michelangelo, Gian Bologna, Torquato Tasso, ecc., dei quali autori la sera innanzi, o la sera medesima, era stato parlato francamente contro, e direi quasi con disprezzo. Succedeva quindi che i passivi nella discussione al caffè, diventavano battaglieri fuori, perchè avendo inteso dire che il David di Michelangelo era un accademione bernoccoluto, deridevano quel colosso quando gli passavano davanti, e dicevano: « Si deve fare un ciuco che raglia. » Da ciò si capisce quanto fosse forte in loro l'avversione per tutto quello che era classico o si avvicinava a quella scuola; nè i realisti potevano considerare il David più di un accademione, perchè, relativamente ai loro principî, quella statua era come essi la giudicavano. Era comico però quando un Tivoli, un Signorini o un Vito D'Ancona, domandavano, per esempio, a qualcheduno di quelli che formavano il pubblico della discussione:

« Ti piace la *Gerusalemme liberata?* »

E l'altro « Dio....! »

Si sa ormai che nel parlare enfatico dei fiorentini, a qualunque classe appartengano, c'entra il moccolo o per lo meno il *giuraddio*. Spesso, tanto l'ammirazione, quanto il biasimo, si esprime con una

sola bestemmia, la quale, in questo caso, significava avversione al Tasso. A tali uscite, il Tivoli faceva una di quelle risatine che lasciano nel dubbio se sieno fatte per canzonare la persona che parla o quella di cui si parla.

E il Signorini: « Ti piace, Borrani, *la Madonna della Seggiola?...* »

« Ah! » rispondeva il Borrani, voltandosi da un'altra parte, stizzito. E qui una risata del Banti, perchè le mosse del Borrani erano sempre seguite da una risata del Banti.

Era un corbellare, fine e reciproco, ora gli entusiasmi quarantottini del Lega, ora il pizzo del Cabianca, la bazza del Fattori, la bocca del Signorini, gli occhiolini del Rivalta e il nasone di Nino Costa. Questa coglionella andava poi a scaricarsi sui classici e specialmente sui greci, perchè non si sapeva capire che a quell'epoca potessero esserci stati occhi, bocche, bazze e nasi di quella specie. Poi fra le risate nasceva una discussione, colla quale si mettevano in rilievo tutti i torti dell'arte greca, e si terminava mettendo in ridicolo le opere più rinomate, principiando dall'*Apollo del Belvedere*. Quindi, al paragone, queste bocche, questi nasi e queste bazze ci guadagnavano, perchè, se per la loro forma particolare erano banditi dal campo dell'arte greca, diventavano un soggetto importante per l'arte moderna.

Da ciò vediamo che, oltre alla discussione seria, l'ironia, il sarcasmo e la canzonatura erano i modi con i quali si demolivano le antiche reputazioni; e in virtù del *prestigio* di cui suole essere rivestita la novità, quelli che sentivano attaccare così i grandi antichi, raramente si opponevano, anche se di parere diverso, per tre ragioni principalmente. La prima, per non sapere come fare a sostenere un'opposizione; la seconda, per il timore di non sembrare mancanti d'intelligenza; la terza, per il dubbio sorto in loro che la ragione fosse dalla parte dei realisti: e così la rivoluzione nell'arte si faceva strada.

*
* *

— Ingenuità e aria aperta — si diceva, ciò che voleva significare, dipingere all'aria aperta e senza l'intervento di alcun metodo scolastico — *Ingenuità, verità e individualità*. Ritrarre il vero

quale è, e ciascuno alla sua maniera. Chi rassomigliava, dipingendo, al modo di fare di un altro, era messo in ridicolo.

Gli studî all'aria aperta erano, si può dire, imposti; per conseguenza, la pittura di paese segnò il primo passo nella rivoluzione dell'arte; e Serafino Tivoli fu tra i primi che misero in pratica le nuove teorie. Egli lasciò Firenze verso il 1864, per andare a Londra, e di là, dopo alcuni anni, andò a stabilirsi a Parigi, dove ora si trova.

***

Il Tivoli è piccolo di statura e di forme piuttosto rotonde: cammina, se non ha mutato, sempre piano, dondolando il capo da destra a sinistra e viceversa. Ha gli occhi grossi e piuttosto in fuori, i capelli cresputi e la bocca sempre pronta a ridere. Ora non so, ma allora era canzonatore, sebbene non dei volgari; canzonava le persone senza sciuparle, reggeva benissimo qualunque celia. Il suo forte poi, era il raccontare gli aneddoti; ne aveva a volte dei graziosissimi, ed egli era il primo a riderci sopra. Diveniva poi infinitamente carino quando attaccava disputa con Vito D'Ancona. Vedere al medesimo tavolino, l'uno di faccia all'altro, due della stessa razza, che si somigliavano nella statura, nella voce, nella maniera di parlare, di ridere, e soprattutto nell'ingegno, vedere questi due uomini che si davano la disturna senza far uso di parolacce, senza mai arrabbiarsi, anzi sorridendo sempre, sebbene si dicessero scambievolmente delle cose frizzanti e salate, era uno dei più bei divertimenti del caffè Michelangiolo.

***

In questo caffè c'erano due tavoleggianti, uno dei quali, nominato Cencio, era un tipo eccessivamente comico, divenuto tale stando in mezzo a quella società di artisti. Al caffè Michelangiolo si parlava di tutto, di arte, di politica, di musica, di poesia, di religione, di astronomia, di medicina, di filosofia, ecc., ecc.; e Cencio, abituato a sentir parlare di tante cose, credeva di avere imparato abbastanza per metter bocca di quando in quando anche lui nelle discussioni.

Povero Cencio, aveva finito col credersi un uomo veramente istruito, e, tutte le volte che faceva un' osservazione, scoppiava una risata generale. Ma lui non s' impermaliva, anzi credeva di aver fatto effetto.

Per gustare questo tipo, bisognava saperlo interrogare; chi sapeva far ciò meglio degli altri, era il Tivoli: gli altri dal più al meno lo sciupavano. Il Tivoli sapeva interrogarlo tanto bene, che riusciva a far dire a Cencio delle bestialità tali, che divennero poi famose.

— « Senti, Cencio ».

— « Eccomi da lei ».

— « Tu sai che il mondo è tondo? »

— « Sì signore ».

— « Dunque perchè stia sospeso nell' aria bisognerà che qualcheduno lo regga? »

— « Certamente ».

— « E quelli che lo reggono saranno gli angeli? »

— « Sicuro »

— « Ammesso il caso che gli angeli lo lasciassero andare, dove cascherebbe il mondo? »

E Cencio, assumendo l' aria di una persona interrogata sopra una cosa facile, rispondeva:

— « Ci vorrà di molto? »

— « Sentiamo ».

— « In terra ».

E quì un « bravo Cencio! » generale, e una di quelle risate che facevano fermare la gente nella strada.

Fra le altre cose, Cencio pretendeva di avere spirito e, quando credeva di darne una prova, il Tivoli diceva:

— « Si vede che sei etrusco ».

— « Piuttosto ladro che etrusco! Io d' etrusco non conosco che i vasi della Cina. »

Diceva così, perchè credeva che etrusco volesse dire tedesco.

E quando il Tivoli gli faceva qualche domanda sull' America. Cencio rispondeva:

— « Se fosse vero quello che ci dànno ad intendere dell' America, bisognerebbe credere che la fosse, *quasimente*, più grande dell' Italia. »

Egli rispondeva a tutto, e quando la domanda gli sembrava astrusa, allungava il braccio con la mano aperta, dicendo:

— « Un momento, vuole un poncino? »

Dopo, tornava col vassoio e colla risposta bell'e fatta.

Infine Cencio divenne una celebrità mondiale; in Francia, in Germania, in Inghilterra e in qualunque altro luogo dove fossero artisti, si parlava di lui; e di ciò era obbligato a Serafino Tivoli, che riescì a fargli dire tutte le bestialità che lo fecero salire in tanta fama.

Il Tivoli, come abbiamo già detto, fu tra i primi che misero in pratica le nuove teorie artistiche. Andava a fare i suoi studî in campagna, ed i suoi quadri bastarono ad offuscare la fama dei fratelli Markò, allora paesisti celebri. Egli era sobrio nel colore, semplice nelle trovate e onesto nell'esecuzione. La fattura de' suoi lavori non era mai brutale nè agitata, ma calma e senza pretensione. Quando lavorava non pensava al pubblico, ma al vero che aveva davanti, e di questo solamente si mostrava preoccupato.

Nel 1859 fece parecchi quadri, uno dei quali, intitolato *Il Pascolo*, è nella galleria di opere di arte moderna a Firenze. Questo quadro è un poco più grande di un cristallo da finestra, e consiste in un gruppetto d'alberi a sinistra di chi guarda: una collina forma l'orizzonte; un prato sul davanti, con due vacche a pascére. Il soggetto non poteva essere più semplice, nè più modestamente trattato. Quel quadro, considerato in sè stesso, rappresenta uno dei primi saggi di un'arte nascente e in pari tempo un artista dotato di buone qualità, ma non eminenti; messo però accanto ai paesaggi del Camino e dei Markò, diventa un pezzo di vero visto dalla finestra piuttostochè dipinto sulla tela.

Fece anche il poggio di Fiesole, ad effetto di tramonto, visto dal canale del Cionfo. Questo quadro, se non è il capolavoro di Serafino Tivoli, fu di certo uno dei parti più felici della sua tavolozza. Buona l'impressione, ben ottenuto l'effetto, giusta l'intonazione, e dipinto, al solito, con parsimonia di tinte. Però bisogna dire che la sobrietà della sua tavolozza era quasi sempre maggiore di quello che avrebbe dovuto essere, segnatamente nei verdi; ciò che lo faceva incorrere nel difetto di essere un po' cupo nelle intonazioni.

Fece pure un *Fitto di bosco*, nel quale affermò gli stessi prin-

cipî d'arte che salvano coloro che li professano dall'accusa di cattivi artisti. Con quei principî per base, si è sicuri di non fare opera d'arte indegna, anche se l'artista non possiede delle forti qualità. Amore e fede; senza di che, si può essere bravi in tutta l'estensione della parola e fare una cattiva opera d'arte. Qui ci sarebbe da andare per le lunghe, con esempî che calzerebbero a pennello; ma non è ancora il momento per ciò.

Un altro dei buoni quadri del Tivoli è la veduta della villa Salviati presso Firenze, lavoro eseguito nel 1859 per commissione di Mario de Candia, allora proprietario di quel castello medievale. Nel primo piano di quel quadro sono dei cipressi, visti bene per macchia, per forma ed anche per tocco, poichè il verde cupo di quegli alberi si adattava meglio alla sua maniera di vedere il colore.

Non si può dire che il Tivoli mancasse di giustezza nel colorito, ma vedeva il colore in un tono sempre più basso, cioè più grigio; non languido, ma piuttosto fiacco. In certi casi si sarebbe detto che egli vedesse la natura attraverso ad una lente opaca. Non era una personalità, ma era individuale; era semplice nelle trovate, ma non originale nè azzardoso. Non si è segnalato per ricerche proprie, nè per tendenze speciali accentuate, ma per avere amato l'arte sinceramente.

TELEMACO SIGNORINI

Lo studio del vero, senza l'intervento della scuola, ha per naturale conseguenza lo svolgimento delle qualità individuali; e la dimostrazione di questa verità la troviamo nei lavori degli artisti dei quali mi occupo. È oramai noto che l'individuo riproduce sè stesso nell'opera sua. Perciò la differenza che vediamo fra un individuo e l'altro, la ritroveremo, tale e quale, nelle loro opere, per legge di natura; e in virtù di questa legge ognuno sarà individuale, cioè differente dagli altri in tutto. Ecco il risultato che abbiamo avuto dal modo libero e indipendente di studiare il vero degli artisti del nostro rinascimento; nessuna rassomiglianza fra di essi; tutti sono individuali, e quelli che aggiungono delle ricerche personali alle ri-

cerche comuni al realismo, dovremo considerarli come personalità artistiche.

*
* *

Il Signorini è nell'arte una personalità, e la sua personalità consiste nell'essere stato uno dei primi ad insorgere contro la vecchia arte, e uno degli avversarî più dichiarati e più efficaci contro il religioso rispetto per i capi lavori rappresentanti il convenzionalismo estetico, o il culto della forma per la forma. Tutti i *macchiaiuoli* o *impressionisti*, se così ci piace chiamarli, erano in ciò concordi, consistendo l'arte loro, non nella ricerca della forma, ma nel modo di rendere le impressioni che ricevevano dal vero, col mezzo di macchie di colori, di chiari e di scuri, come per esempio: una sola macchia di colore per la faccia, un'altra per i capelli, un'altra, mettiamo, per la pezzuola, un'altra per la giacchetta o vestito, un'altra per la sottana, un'altra per le mani o per i piedi. e così per il terreno e per il cielo.

Le figure non oltrepassavano quasi mai la dimensione dei quindici centimetri, quella dimensione che assume il vero quando si guarda a una certa distanza, a quella distanza cioè in cui le parti della scena che ci ha prodotto impressione, si vedono per masse e non per dettaglio; quindi la figura veduta sopra un muro bianco, o sul cielo all'ora del tramonto, o sopra una parte illuminata dal sole, era considerata come una macchia scura sopra un'altra chiara, nella quale macchia scura poi è tenuto conto solamente delle parti principali che la formano, cioè di quelle che si vedono, come sarebbero la testa, senza però il dettaglio degli occhi, del naso e della bocca; le mani senza le dita, gli abiti senza le pieghe; prima, perchè questo dettaglio in quelle proporzioni sparisce, poi perchè nell'indole della macchia non c'era quella ricerca, ma il fine di stabilire dei principî che potessero servire di base solida allo svolgimento di una arte interamente nuova: i quali principî sono, *colore*, *valore* e *rapporto*.

Anche il quadretto si chiamava *macchia;* rappresentasse pure una scena di otto o dieci figure, si diceva buona o cattiva *macchia*, di colore o di chiaro-scuro, secondo il resultato del lavoro. Con ciò vediamo che tutta l'importanza era data al *colore* e al *chiaro-scuro*, che dànno nell'arte la misura del *valore* e del *rapporto*.

*
* *

Sarebbe impossibile voler dare un'idea dei tentativi che si facevano, specialmente ad effetto di sole. Si metteva tinta sopra tinta, ma non si otteneva il valore della luce; allora si diceva non dipendere dalla quantità, ma dalla qualità, e si raschiava la tela per ritentare con nuovi colori; quindi il resultato mancava. Si esaurivano tutte le forze della tavolozza, ma non si otteneva l'effetto del sole; si ricorreva anche a degli artifizi, ma inutilmente. Era un continuo fare e disfare, provare, tentare e ritentare, e tutto per trovare la giustezza di un valore sopra un altro, sia per *colore* come per *chiaro-scuro*. Da quella specie di ricerche si capisce come lo studio della forma e il contorno rimanessero fuori, o ci avessero una parte molto secondaria. Il contorno, propriamente detto, non ci aveva alcuna parte nè ce la poteva avere, perchè se quegli artisti avessero dovuto ricercare per disegno anche una parte sola del loro quadro come, per esempio, un fusto d'albero, in quel tempo l'effetto sarebbe cambiato e lo scopo della loro ricerca era tradito.

Ciò ammesso, sarebbe stato stolto il pretendere che il disegno fosse dove non poteva essere. Pur nonostante non mancavano gli ignoranti a sbraitare contro le figure poco ben disegnate; ma il Signorini sapeva difendersi da qualunque attacco diretto o indiretto, zimbellando così bene gli alunni dell'Accademia e i loro professori, all'indirizzo dei quali ne diceva, a volte, delle tanto carine, che facevano sbellicare dalle risa chi era presente, eccettuato, s'intende, gli amici o gli scolari delle persone a cui eran dirette. Il modo compassionevole e sardonico con cui trattava chi non godeva la sua stima, era peggiore dell'ingiuria. L'entusiasmo, l'antipatia e il disprezzo soleva esprimerli con poche parole esclamative, che riuscivano efficaci più di qualunque discorso, per il tono cavernoso di voce con cui le pronunziava e per certi movimenti della faccia, e specialmente della bocca, che gli amici chiamavano boccacce, con cui le accompagnava. Quando diceva, per esempio, a qualcheduno: « Quanto sei pipi! » lo scherno consisteva, più che nella frase, nel movimento delle labbra e nel modo di guardare la persona al disopra degli occhiali. Aveva poi certi modi di dire:

« Sei bravo te nella composizione? » Oppure: « Te l'ha insegnato il professor Paganucci il nome di questo muscolo? » Ac-

cadeva il più delle volte, quando andava bene, che si sentiva rispondere: « Mi hai rotto.... » E lui: « Non bestemmiare, se lo sa l'Ispettore ti mette fuori dell' Accademia. » E l'altro, per uscir d'imbarazzo: « Addio. » — « Addio pipi ».

Però questo modo di sciupare la gente era efficacissimo, perchè poneva un individuo nella condizione di abbandonare l'Accademia o di dirne, per lo meno, molto male; e quelli che volevano rimanere ad essa fedeli, erano costretti ad evitare l' incontro dei canzonatori.

Come si vede, l'Accademia era diventata il bersaglio dei realisti, e il Signorini era uno dei più forti tiratori contro di essa. Si può dire che egli abbia il frizzo a sua disposizione, e in quel fermento lo avea sempre pronto e pungente, e se ne serviva in modo utilissimo all'arte.

L'ironia, un'ironia feroce ed efficace più di qualunque conferenza, è stata l'arme con la quale il Signorini ha reso il più grande servizio alla rivoluzione dell'arte. Con l'ironia egli demoliva una reputazione, fosse pur grande; con l'ironia faceva diventare ridicoli i più venerati lavori, anche agli occhi della maggior parte di quelli che gli avevano sempre creduti tanti miracoli dell'arte; e molti poi si rendevano disprezzatori di quelle opere, per il timore che il ridicolo non dovesse ricadere anche su loro. E così il nuovo ordine d'idee pigliava il posto delle vecchie teorie.

***

Per farsi un'idea dello spirito schernitore del Signorini, basterà raccontare, che essendo egli una volta nello studio del Cabianca, con altri due o tre amici, uno di questi volle fare un apprezzamento ragionato sopra uno degli studî fatti dal vero che il Cabianca aveva mostrato loro; ma il ragionamento essendo riescito infelicissimo, gli altri si limitarono a guardarsi in viso; allora il Signorini, che in simili casi non si può frenare, gli disse:

« Il tuo discorso mi ha fatto venire in mente due bellissimi versi del Batacchi:

> Io già meglio da te non m'attendea
> Che un discorsaccio da rimpinconito ».

A questa uscita, il pittore, rispose subito con un pugno ed il Signorini fece altrettanto; gli altri s'intromisero a dividere, e tutti i cap-

pelli e gli occhiali per la terra, poichè, in quattro o cinque che erano, portavano tutti gli occhiali.

Quando poi un pedante qualunque si trovava tra un frizzo del Signorini e una risata del Pointeau, era un essere rovinato. Il riso sghangherato del Pointeau, è di per sè stesso insolente; aggiungete a questo lo scherno del Signorini e poi sappiatemi dire che cosa diventa un povero di spirito.

*
* *

Nacque il Signorini in Firenze il 18 agosto del 1835: egli è alto di statura e robusto; egli ha portato sempre gli occhiali, ha la barba e i capelli biondi, allora interamente biondi; bocca larga e i labbri piuttosto grossi, cranio ben conformato, collo forte, aspetto di forestiero, cosa alla quale ha sempre mostrato di tenere un poco. È andato sempre ben vestito, preferendo il gusto inglese a tutti gli altri. Cammina con portamento di testa in avanti, saluta festosamente, è affabilissimo con tutti, guarda di sotto gli occhiali e di scancìo, quando si tratta di riconoscere una persona per la strada.

Dal 1855 fino al 1862 ebbe lo studio in via della Pergola, poi tornò in via Salvestrina ove rimase fino al 1865, e in ultimo sulla piazza Santa Croce, di dove non si è più mosso.

Al Signorini hanno fatto la caricatura il Tricca, il Cecioni e il Boldini. Quando stava di studio in via della Pergola, gliela fece il Cecioni. Bisogna sapere che il Signorini ha sempre avuto una grande passione alla lettura e si è trovato, in virtù della sua intelligenza e del suo gusto squisito, sempre al corrente delle migliori opere letterarie. Quando riceve la visita di qualche amico, egli suole comunicargli il suo entusiasmo per l'ultimo libro che ha fra mano, leggendogliene o recitandogliene un pezzo a memoria, se si tratta di versi. Fu appunto nel momento che il Signorini recitava un pezzo della *danza dei morti* di Goethe, che il Cecioni gli fece la caricatura, impressionato dell'insieme strano che presentava declamando quei versi, sia per la ciabatta all'inglese che portava in capo, sia per la *blouse* corta e sbottonata alle maniche, sia per il modo di aprire la bocca e di gestire colle mani.

Lo studio in via della Pergola ricorda i primi amori del Signorini coll'arte, bellissimi amori, pieni di poesia e d'entusiasmo.

Mi ricordo sempre che nel mostrarmi un suo quadretto obluugo, con certi alberini sottili da una parte, mi disse: « Ci tengo tanto a questi alberi! » Questa frase *ci tengo tanto!* detta poi come la disse il Signorini, mi fece tanta impressione che ci pensai sopra per del tempo; nè l'effetto poteva essere differente sull'animo mio, perchè, come scolaro dell'Accademia, mi avevano insegnato a dir male del proprio lavoro.

In quello studio fece pure il quadro rappresentante una strada di campagna piena di sole, ove sono due bambini che vanno a scuola, sotto un ombrello, con gli occhi rossi dal pianto, guardando due galline che beccano vicino ad una macchia di pruni. Egli intitolò questo quadro: *Felici voi galline che non andate a scuola!* e l'espose alla Società promotrice di Firenze. L'ironia del titolo spiega abbastanza in qual concetto il Signorini tenesse la scuola in genere e specialmente quella per le belle arti. Infatti egli non fu mai allievo dell'Accademia, ma semplicemente frequentatore della scuola pubblica del nudo.

*
* *

Nel 1859 si arrolò volontario nel corpo di artiglieria, e quando si trattò di tornare in congedo illimitato, dopo la pace di Villafranca, il padre suo dovè valersi dell'intima amicizia che aveva coll'ispettore dell'Accademia, per far passare il suo figliuolo come allievo di quell'Istituto, essendo i congedi illimitati concessi soltanto agli studenti delle Università e delle Accademie. A Modena, finalmente, mentre il Signorini era sdraiato in quartiere, insieme con gli altri amici volontari, ai quali leggeva la *Satira e Parini* del Ferrari, ebbe la notizia del suo congedo.

Nel 1860 tornò a visitare i luoghi che aveva percorso da volontario; fece la strada da Firenze a Bologna in diligenza, da Bologna a Modena in vapore, e da Modena a Solferino a piedi. Bisogna sentirlo raccontare quando, nello stradale da Modena a Solferino, incontrò una barrocciata di ciechi e di stroppiati che si recavano a Solferino a chiedere l'elemosina, in occasione della festa che si faceva in quel paese per l'anniversario della famosa battaglia. Al Signorini fece grande impressione il chiasso spensierato che facevano gli accattoni tirandosi le grucciate, le cappellate, e ridendo come gente felice. Maggiore fu poi l'impressione quando, arrivato a Sol-

ferino, ritrovò i medesimi poveri che gli chiesero l'elemosina, piagnucolando e allungando le braccia per mostrare quelle grucce e quei bastoni che poco prima avevano servito al loro divertimento, e che ora dovevano muovere la pietà pubblica sulla loro infermità.

A Solferino il Signorini incontrò il pittore Buonamici, volontario anch'esso in artiglieria; in compagnia del quale si recò a Pozzolengo per prendere dei ricordi. Appena arrivato in quel paese, ebbe occasione di scontare il suo aspetto di forestiero, perchè fu arrestato dai carabinieri italiani come una spia austriaca. Il Buonamici che era sempre vestito in uniforme e munito di un permesso della batteria, si provò a persuadere i carabinieri dicendo loro che quello era un suo amico pittore e suo compaesano, stato anch'esso volontario in artiglieria; ma le sue assicurazioni a nulla valsero, e il Signorini dovè andare in arresto fino a Lonato, dove poi rimase libero per la garanzia prestata da un ufficiale che lo conosceva.

Di là andò a Milano, quindi alla Spezia, dove trovò gli amici Banti e Cabianca. Alla Spezia, fecero tutt'e tre degli studî, poco men che primitivi, sull'arte della macchia; nonostante, il *chiaroscuro*, in ispecial modo, fece un buon passo.

Dopo un mesetto tornarono a Firenze, e lì il Signorini dipinse, sotto l'impressione dei luoghi riveduti e studiati in Lombardia, dei quadri con soggetti patriottici, che espose poi alla Promotrice di Firenze, dove i suoi lavori vennero per la prima volta accettati in omaggio ai soggetti. Espose sette quadri, dei quali due soli non rappresentavano soggetti patrî. Nonostante gliene furono acquistati sei, e quello rimasto invenduto rappresentava: *I Toscani a Calcinato*. Egli mandò questo quadro all'Esposizione di Brera a Milano, ove venne acquistato dagli artisti del Circolo, che mandarono al Signorini una lettera firmata dal Pagliano, dall'Induno e vari altri, i quali artisti l'eccitavano a far cose di quel genere, assicurandolo che per tali argomenti la vendita nel loro paese sarebbe stata certa. Ma il Signorini, che non è un mestierante, mandò invece, l'anno dopo, due quadri studiati alla Spezia, rappresentanti delle donne con delle brocche d'acqua sul capo, e questi quadri non solamente rimasero invenduti, ma furono accolti con un silenzio glaciale.

*
* *

Nel 1861 espose *Il Ghetto di Venezia* a Torino, insieme al Cabianca che espose *Le monachine.*

In quella città l'arte loro ebbe, si può dire, il primo successo, poichè incontrò il favore di un gruppo di giovani artisti torinesi, Bertea, Avondo, Pastoris, Barucco e Teja, i quali fecero grande accoglienza ai nostri artisti, con dichiarazioni di stima per quell'arte fino allora maltrattata. Il *Ghetto* del Signorini suscitò una polemica nella stampa di quel tempo, e Teja, in particolar modo, sostenne quel lavoro con grande energia. Con il Signorini e il Cabianca erano anche il Banti e sua moglie, tutti diretti a Parigi per vedere l'esposizione.

Giunti a Parigi, incontrarono Nino Costa, che aveva per amico un certo De Triqueti, il cui padre comprò tutti i cartoni del pittore Decamps subito dopo la morte di questo grande artista.

Il giovine De Triqueti fu, oltre ogni dire, cortese verso i nostri artisti, ebbe per essi infinite gentilezze, gli condusse a Versailles. *aux grandes eaux*, e pertutto ove era qualche cosa degna a vedersi. Videro al Louvre le opere del Decamps, di cui erano già entusiasti per aver visto il quadro del *Sansone* del medesimo artista, nella villa di Demidoff a Firenze. Visitarono lo studio del Troyon, uomo di alta e grossa statura e di grandissimo ingegno, il quale sembra ricevesse una strana impressione dalla visita di persone provenienti da un paese rinomato per il brigantaggio, poichè, dicono, stesse indietro e zitto vicino al muro mentre essi guardavano i lavori.

Il Signorini, ritornando dal Troyon, vi trovò una volta un vecchino con una barbettina bianca, con l'aspetto diplomatico, con un'aria distintissima, e amabilissimo per le sue maniere, non imparate, ma naturali. Questi era il pittore Corot, a cui il Troyon presentò il Signorini come un giovine artista italiano che si recava a Parigi per la prima volta. Il Corot invitò il Signorini al suo studio, ed il Troyon soggiunse: « Andateci, andateci, quella visita vi sarà utile. » Infatti il Signorini ci andò, senza mettere tempo in mezzo, ed il Corot gli mostrò, fra gli altri suoi lavori, dei disegni fatti in Boboli a Firenze.

Il Signorini in quella prima visita a Parigi fu preso dai ra-

gazzi per inglese. Quella volta lo sbaglio non ebbe altra conseguenza che un atto di canzonatura che fece ridere lui e i suoi amici.

*
* *

Nel 1864 fece il quadro *L'alzaia*, che fu premiato all'Esposizione di Vienna nel 1874. Nel 1865 fece il quadro delle *Pazze*, lavoro dove affermò i suoi principî d'arte, tanto per la scelta del soggetto, quanto per l'esecuzione. Per questo quadro, il Signorini, dovè adoprare la lingua più che sempre, per tenere al posto i cretini e per ribattere l'ignoranza di quelli che fanno consistere tutto il merito di un'opera nella scelta del soggetto. Nel 1868, andò a Parigi per la seconda volta.

Nel 1870 fu giurato all'Esposizione che ebbe luogo a Parma. In questo stesso anno un suo quadro, intitolato *Il Novembre* e che fu premiato alla Promotrice di Firenze, andò in premio ad un socio, per nome Cattaneo; il quale sulle prime non lo voleva, ma poi gli entrò tanto in grazia che ricusò perfino di venderlo al Goupil, nonostante una buona offerta. Questo quadro rappresenta una strada di Settignano, tutta motosa, con effetto di cattivo tempo.

Nel 1873 ritornò a Parigi per la terza volta, e di là andò a Londra col De Nittis. Nel 1877 fu giurato all'Esposizione italiana di Napoli. In quella Esposizione aveva il quadro *Fuori Porta Arianna a Ravenna*, che fu acquistato dal Governo per la Galleria d'arte moderna (1).

Nel 1878 ritornò a Parigi per la quarta volta. Nel 1880 espose a Torino il quadro rappresentante *Il Ponte Vecchio di Firenze*, bellissimo e difficilissimo lavoro, in cui si mostrò forte, come sempre, nel dipingere a reminiscenza, azzardoso tanto nella scelta del soggetto, quanto nel tentativo dell'effetto, in grandissima parte riuscito, e sopra tutto nella ricerca della luce e del chiaro-scuro. Questo quadro egli lo vendè poi, nello studio, ad un negoziante inglese.

Nel 1881 andò per la quinta volta a Parigi, poi a Londra e dopo in Scozia.

Nel 1882 fu nominato professore dell'Accademia di belle arti di Firenze, ma egli ricusò il titolo.

Dal 1881 in poi ha fatto ogni anno una visita a Londra per

(1) Esso è tuttora nella Galleria d'arte moderna in Roma.

vendere i lavori che eseguisce in questa bella Italia, dove, per ora, i mestieranti soltanto sono apprezzati.

Uno dei migliori quadri del Signorini, se non il migliore, è *Il ghetto di Firenze*, esposto attualmente a Torino. In questo quadro egli si mostra più completo e più armonioso che negli altri suoi lavori. Il ritratto della località non potrebbe essere più somigliante; in esso è reso conto di tutto, con fedeltà e con fattura franca e sincera. Ciò che rende maggiormente interessante questo quadro, è una figura di vecchio ebreo che vedesi nel mezzo della strada, figura che basta, per sè sola, a rappresentare il ghetto di Firenze. Credo con certezza che le correzioni di disegno in quella figura sarebbero tutte a scapito del sentimento, ragione per cui io non vorrei che fosse toccata.

***

Del resto, non c'è un solo lavoro del Signorini in cui non sia reso palese questo fatto; che egli riceve dalla natura delle impressioni dirette, che queste impressioni non agiscono su di lui in modo passeggero e momentaneo come avviene sulla pasta del pane, ma rimangono come quando sono fatte sull'intonaco fresco. Questo lavoro d'insinuazione, che avviene fra l'oggetto osservato e l'osservatore, non si limita nel Signorini alla superficie, ma penetra internandosi nella sua organizzazione artistica in modo tale che, quando l'immagine risorte per andare positivamente sulla tela, i contorni, segnatamente gli scuri, ci dinotano che essa immagine nell'imprimersi su di lui non si spande, ma entra ad un tratto, senza formare degli spigoli, perchè i suoi contorni non sono mai sottili; si insinua con violenza, sparpagliandosi qualche volta, e ciò si rileva da una certa contorsione che ritrovasi nel suo segno, specialmente nelle figure, e dall'azzardo brutale (principale caratteristica della sua pittura) con cui risolve gli scuri e le ombre in generale.

***

Il pregio maggiore e assoluto della pittura del Signorini è il sentimento dell'intonazione; in tutti i suoi lavori, anche nei più scorretti, il sentimento dell'intonazione non manca mai. Tutto quello che c'è di meno in lui dal lato della forma si ritrova in più dal

lato del sentimento; e fra questo caso, e quello in cui la forma piglia il sopravvento, io sono per il primo. Del resto, che cosa sia la forma, secondo me, e del servizio che essa renda all'arte, ne riparleremo a suo tempo.

Il Signorini non fa col pennello della rettorica; non pensa, quando si trova di faccia a un motivo, se piacerà o non piacerà; il motivo gli ha fatto impressione ed egli lo eseguisce, senza pensare ad altro, nonostante l'esempio della poca o niuna vendita per dato e fatto del soggetto. E nel subire questa forza che è in lui, si riconosce la struttura dell'artista moderno. È realista per sentimento più di quello che egli stesso non creda; la prova di ciò è il suo entusiasmo per la realtà pura e semplice, e il suo sdegno per le cose accomodate a fine di piacere altrui. Non è il lato romantico della natura che gli piace, ma quello storico, non tanto considerato dal punto di vista filosofico, quanto subordinato al suo proprio modo di sentire.

***

Andrei per le lunghe se dovessi parlare del Signorini come scrittore e critico d'arte. Il suo modo spigliato, vivace e brioso di scrivere lo rendono, per me, uno scrittore molto più pregevole di tanti scrittori di professione e di fama. Egli scrisse nel primo *Gazzettino delle arti del disegno* che si pubblicava in Firenze nel 1867. Fu in quel *Gazzettino* che egli pubblicò i suoi bellissimi articoli sul caffè Michelangiolo. Fu poi collaboratore del *Giornale Artistico* che si pubblicò in Firenze nel 1872-73. Ha sostenuto parecchie polemiche sui giornali. Pubblicò nel 1877 un libro di 99 sonetti, preceduti dalla sua caricatura in disegno, fatta dal Boldini. Egli intitolò questo libro *Le 99 discussioni artistiche*, delle quali riporterò quella che maggiormente lo rappresenta.

Realismo (1)

Solo immorale in arte è la menzogna.
  Mente dipinta in provocante aspetto
  la Beatrice, che non ha vergogna
  di mostrar nudi i bracci e nudo il petto.

(1) *Le 99 discussioni artistiche di* Enrico Gasi Molteni, Tipografia dell'*Arte della Stampa,* Firenze, 1877.

Mente Colombo, allor che giovinetto
langue sul mar che traversare agogna,
e Maria, se accivetta il pargoletto,
e Venere, se nasce in una fogna.

Mente la casta bimba a dodici anni,
se l'arte ce la dà coll'isterismo
d'età conscia d'amori e disinganni.

Mente questo immoral romanticismo,
e questa nuova arcadia, e i barbagianni
che calunniano il ver nel realismo.

CRISTIANO BANTI.

Vi fu un tempo in cui scrissi: *Esser celebri vuol dire esser mediocri;* oggi ripeto volentieri questa sentenza, perchè il caso me ne offre l'occasione. Declamino pure i retori e stiano pure certi ch'io sarò il primo a riconoscere logico il loro fanatismo, poichè non so concepire che ci possa essere un *celebre* senza esserci stato prima un *retore.*

Uno degli artisti italiani veramente primarî e al tempo medesimo uno dei meno noti, è il pittore Cristiano Banti. Il suo nome è tanto lontano dalla celebrità, quanto è lontano dalla mediocrità il suo ingegno. Egli corse pericolo di diventare celebre nel principio della sua carriera con un quadro rappresentante *Galileo Galilei davanti al tribunale dell' Inquisizione.* La comparsa di questo lavoro volgare e declamatorio commosse i retori, fino al punto da non saper più a quali termini far ricorso per portare alle stelle quel miracolo dell'arte, promettente uno di quei rari genî per i quali ogni parola è poco. Il Banti, invece, dichiarava più tardi che con qual quadro aveva disonorato l'arte senza saperlo; e con questa dichiarazione onesta egli si chiudeva la via alla celebrità, che tanto facilmente e largamente si era aperta con quel lavoro. I retori, dal canto loro, non sapevano persuadersi, nè trovavano termini sufficienti per deplorare che egli si fosse scostato dalla vera e grande arte, mediante la quale si sarebbe certamente assicurato un nome celebre fra i contemporanei e fra i posteri.

*
* *

Nacque il Banti a Santa Croce sull'Arno, il 4 gennaio 1824.

È alto e forte di statura, faccia che schizza salute da tutte le parti, fronte bassa, naso lungo e a punta, occhi piccoli, chiari e infossati; cammina dondolandosi, seguendo colle spalle il movimento delle gambe. Porta il cappello sugli occhi e un poco inclinato sulla destra; è andato sempre elegantemente vestito; è cortese con tutti e ride facilmente. Il suo cappello e i suoi stivaletti sembrano sempre nuovi e al tempo stesso i medesimi di venticinque anni indietro.

Fuma più di un turco e produce, con poche boccate, una nebbia di fumo, in qualunque stanza. Gli amici lo chiamano *caminetto*, e quando lo vedono entrare nello studio, corrono prima a spalancare il finestrone, e poi lo salutano. Non è faceto, ma ride volentieri e di cuore delle facezie di buon genere e dei frizzi, specialmente di quelli del Signorini. Mi ricordo che una volta ad una esposizione, mi pare in via Pinti, capitando il Signorini sopra un quadro in cui era rappresentato un servitore che alzava la portiera stizzito, disse: « Guarda, Banti, quel servitore che sfoga la bile nella portiera per fare un partito di pieghe! » La cosa fu detta in modo che tanto il Banti quanto io si credeva di scoppiar dalle risa. Il Banti, appoggiandosi colla mano ora alla spalla dell'uno ed ora a quella dell'altro, rideva a crepapelle, senza poter rialzare la testa sul quadro per non dare uno scandalo maggiore, giacchè tutta la gente che era in quella stanza era rivolta verso di noi. Egli durò a ridere della stessa cosa parecchi giorni dopo. Gli pareva di veder sempre quel servitore che, dovendo alzare la portiera con rabbia, pensa a fare con la mano un bel partito di pieghe. Gli pareva di veder l'autore di quel quadro col Signorini che lo minchionava, ed ogni tanto diceva: « Ma ti ricordi di quel servitore!..... » E lì una risata che non finiva mai.

A volte anche la vista di uno spazzaturaio o di uno straccione qualunque gli eccita il riso, sebbene egli sia anche con queste persone affabilissimo ed oltre ogni dire umano. Non è però la condizione dell'uomo che gli eccita il riso, ma certe combinazioni di linee.... certi lembi di pieghe.... certi visi o certi gesti.... a volte certe toppe, o il modo arrembato di camminare.... Infine egli, in

simili casi, afferra per il braccio l'amico che ha accanto, ridendo e dicendo: « Guarda, guarda!... » E l'amico guarda e finisce col ridere anche lui.

*
* *

Studiò a Siena sotto il Nenci, e fu in quell'Accademia ove imparò i precetti utili per fare il quadro del *Galileo.* Si riformò dopo a Firenze, dove abbozzò molti quadri, la maggior parte dei quali, sebbene giunti al loro termine, gli sottopose, per esser egli incontentabile del proprio lavoro, ad infiniti cambiamenti e gli mise in ultimo da una parte.

Incominciò a balenargli alla mente qualche nuovo soggetto che stava più col vero progresso dell'arte e coi tentativi che si facevano allora in Firenze. La parola *macchia*, che in quel tempo cominciava a circolare e che molti pronunziavano più per averla sentita dire che per sapere che cosa essa volesse significare, formò per il Banti argomento di studi nuovi; ed a misura che in questi si addentrava, si accorgeva di avere fino allora studiato male e si abituava a vedere brutto e sbagliato ciò che prima gli era sembrato bello. Fu per esso una continua lotta fra il vecchio e il nuovo, fra l'accademia e il realismo, finchè, fattasi piena luce nella sua mente, ripudiò tutti gli studi fatti e si dedicò interamente al realismo, diventò ribelle, senza pericolo di pentimento, e si diede ai nuovi studi, unendosi a quei pochi che, come lui, lasciavano la strada vecchia per la nuova.

*
* *

Tutti gli artisti che fecero la rivoluzione nell'arte furono, dal più al meno, ribelli; poichè, prima che si manifestasse in loro l'istinto della novità, ebbero a studiare all'accademia o sotto la scorta di qualche maestro particolare, a cui si ribellavano quando si sviluppava il germe rivoluzionario nella loro organizzazione artistica. Chè il ribellarsi significava esser nati coll'istinto dell'arte nuova, lo prova il fatto che quelli rimasti fedeli agli antichi pregiudizi accademici, nonostante il contatto dei rivoluzionari, sarebbero stati altrettanti ribelli se fossero nati anche essi col medesimo istinto; ma essendone mancanti, rimasero naturalmente avversarî di quell'arte che

non sentivano nè capivano, e che vedevano appressarsi con arroganza, e farsi strada con lo scherno e il disprezzo. Perciò guerra accanita e sostenuta in buona fede da ambedue le parti.

***

I *Macchiaiuoli*, essendo contrari per principio all'insegnamento, non facevano allievi; il dovere di essere individuali era da essi così fortemente sentito e tanto rigorosamente osservato, che a nessun patto avrebbero accettato uno scolaro nello studio.

Il loro numero aumentava per la ribellione di quelli che si sentivano inclinati al nuovo indirizzo dell'arte, e di questi ne appariva uno ogni tanto contro la volontà dei parenti e degli amici. Lorenzo Gelati, che si trovò coinvolto fra gl'iniziatori della *macchia*, potrebbe raccontare che specie di lotta dovè sostenere in famiglia.

« Lascia la *macchia*, » gli dicevano alcuni artisti autorevoli suoi amici; « lascia la *macchia*, tanto è una cosa che non può durare, e bisognerà ritornare per forza al vecchio sistema; voglion esser quadri finiti e non *macchie;* guarda i tedeschi [volevano dire i fiamminghi]; » Il povero Gelati fu messo nella posizione di non saper più che acqua si bere. Nonostante seppe, insistette e fece, a dispetto di tutti, un quadro che gli stessi fratelli Markò, stati suoi maestri, lodarono perchè non somigliava al loro modo di fare.

I fratelli Markò insegnavano il paesaggio e si rallegravano con quelli, fra i loro scolari, che traevano profitto dalle loro lezioni senza imitarli.

***

Mentre alla *macchia* si faceva questa specie di opposizione, il Banti, per meglio studiarla ed intenderla, si procurò lo specchio nero, per mezzo del quale si vedeva più spiccata e più decisa; e una volta, in compagnia del Signorini, del Pointeau e del Borrani, andò a Montelupo a fare degli studi, dove ogni poco presentava quello specchio di faccia a un motivo, dicendo con enfasi agli amici: « Guardate, guardate come si vede bene la *silhouette!* guardate le ombre !... »

La passione in lui per quegli studi era giunta, si può, dire al fanatismo; e se non fosse stata vera passione nè lui, nè gli altri

amici, si sarebbero adattati in una osteria a Montelupo, nella quale mangiavano malissimo e dormivano peggio.

Ma siamo lì; il bisogno principale in loro era quello di studiare; dopo, qualunque letto e qualunque desinare erano sufficienti.

Presero alloggio da un oste detto *Morino*, stato giocatore di pallone, tipo comico e famoso, il quale nella medesima bottega faceva osteria, vendeva il carbone, le ceste e le funi. La prima sera i quattro pittori fecero al tocco per scegliere il letto, e al Banti toccò un lettuccio colle spalliere di legno a terrazzino, per l'appunto quello che nessuno voleva. Fu una farsa per quasi tutta la notte; immaginarsi il Banti grande, grosso, abituato come gli altri a dormire in buonissimi letti, trovarsi lì sul duro, senza potere allungare neanche le gambe! Era un continuo lamentarsi da parte sua ed un continuo ridere da parte del Signorini, del Borrani e del Pointeau, le cui risate erano tali che i contadini dicevano: « Quando ride il francese, si sente da Capraia », luogo questo sulla riva opposta del l'Arno.

***

E il giorno dopo a lavorare al sole chi qua, chi là, sparsi per la campagna di Montelupo; e un chiamarsi di tanto in tanto con urli per comunicarsi gli entusiasmi dei motivi veduti e un riunirsi, a volte, a notare il passaggio di un baroccio sopra una strada bianca per la polvere, e un dire con enfasi: « Guarda, Banti, la bellezza di quel bianco sul fondo! » — « Guarda, Signorini, il tono delle ruote sul bianco della strada! » — « Guarda la forza degli sbattimenti! » — « Pointeau, Borrani, venite qua ».

Bell'epoca!

Bastava la vista di un bucato teso perchè il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli facesse andare in frenesia. E gente che si entusiasmava alla vista di un branco di pecore col sole in faccia, di un monte col sole dietro, di un gruppo di cipressi sull'aria: gente che andava quasi in delirio di faccia alla macchia che presentava un bove a pascere sul prato, o traversando la strada a mezzogiorno nel mese di luglio, come volete che rimanesse di faccia alla *Trasfigurazione*, dove non esiste rapporto, di faccia al *David*, alla *Madonna della Seggiola*, all'*Aiace*, all'*Apollo*, alla *Niobe*? E se questa gente gittava il ridicolo in faccia a tutti questi lavori, che

cosa doveva fare davanti alle opere d'un Canova, d' un Camuccini, di un Benvenuti e di tutti gli altri lavori di quella scuolaccia? Eccettuata l' ingenuità dei trecentisti e dei quattrocentisti, tutte quelle opere per loro non rappresentavano l'arte.

Qual sia poi l'effetto che essi provavano davanti ai quadri fatti apposta per le esposizioni e per i negozi, anche se indicanti un bel talento, lascio immaginarlo a chi, leggendo, è entrato nello spirito della questione.

Gente che ha fatto prove e controprove all'aria aperta, che le sono costate quando un' infreddatura, quando un' insolazione, quando i dolori, quando un'angina, quando una bronchite e quando la morte, per studiare, sopra ogni altra cosa, il tono per colore e valore, che cosa provi alla vista di un rosso o di un giallo messi cinicamente sulla tela col solo fine di dar nel genio ad un idiota qualunque, non si può immaginare. Tanto più che questi pittori sono i primi a dire che bisogna fare il vero.

***

Di due cose possiamo ringraziare Meissonnier e Fortuny; Meissonnier per aver introdotto un'arte commerciale; Fortuny per averle saputo adattare la *toilette* di moda, con truccature, imbellettature, fronzoli e gioie false, in modo tale che tutti gli eunuchi di Francia e d' Italia si misero a correr dietro a questa *cocotte;* alla quale, sebbene invecchiata e divenuta stomachevole, fanno sempre la corte, dicendo però di fare il *vero*. Si sa, il lato comico non deve mancar mai. In Italia, dove, da macchiaiuoli in fuori, tutti sono dal più al meno seguaci di Fortuny, costoro credono, in generale, di essere tanti realisti capi-scuola.

Decamps, Troyon, Breton, Daubigny, Courbet, Fromentin, Corot, Stewens, che si possono considerare come i *Macchiaiuoli* di Francia, sono autori di opere nelle quali non esiste nemmeno il germe dell'arte commerciale, come non esiste nei lavori dei *Macchiaiuoli* toscani. Si può mai concepire di fare un'arte commerciale, basandosi sulla pittura di Decamps, Troyon, Courbet e artisti simili? Neanche per idea. Mentre non solamente è naturale, ma non si può fare altrimenti, basandosi sulla pittura di Meissonnier e di Fortuny.

Fortuny stesso, sia detto a sua lode, disprezzava l'arte propria

al paragone di quella degli artisti su citati; tant'è vero, che trovandomi a Parigi quando espose il famoso quadro del *Mariage en Espagne*, e ricevendo una cattiva impressione da quel brulichìo di dettaglio e da quello sculettìo di mosse, io, che non so gustare che il semplice, dissi a un certo Reitlinger, negoziante di pittura in Parigi, che il quadro non mi piaceva e che stimavo molto di più i lavori di Stewens. « Anche Fortuny dice lo stesso! » rispose il negoziante maravigliato. Infatti, pochi giorni dopo, sentii esaltare i meriti di Stewens dal Fortuny medesimo. E che egli aveva grande rispetto per l'arte avversaria alla sua, lo prova anche il fatto che a Portici, dove si trovava poco prima della sua morte, avvenuta in Roma, frequentò moltissimo lo studio del pittore De Gregorio, che rappresentava in arte l'estremo opposto.

La parte che il Banti ha avuto nel movimento rivoluzionario dell'arte non si è limitata ai lavori e ai discorsi, ma si è estesa fino alla formazione di una galleria che rappresenta il rinascimento dell'arte avvenuta per opera dei Macchiaiuoli. Quando gli altri infierivano contro gli studi e le ricerche di quegli artisti, il Banti comprava ogni tanto qualche loro lavoro, ed arrivò per tal modo a comporre una galleria che conta, cominciando da' suoi dipinti:

N. 3 quadri di Telemaco Signorini.
» 3 » di Giovanni Costa
» 6 » di Serafino Tivoli.
» 3 » di Vincenzo Cabianca.
» 1 » di Odoardo Borrani.
» 5 tra quadri e studi di Giuseppe Abbati.
» 3 » di Silvestro Lega.
» 10 » di Giovanni Fattori.
» 1 » di Giuseppe de Nittis.
» 8 » di Giovanni Boldini.
» 1 » di Michele Tedesco.
» 1 » di Vittorio Avondo.
» 1 » di Ernesto Bertea.
» 3 » di Lorenzo Gelati.
» 1 » di Giovanna Cecioni.

Quella galleria è unica nel suo genere, ed è, dal punto di vista storico dell'arte, importantissima, perchè da alcuni lavori di scuola accademica si passa ai primi tentativi della *macchia*, poi ai primi risultamenti, e si arriva fino ai tempi attuali, che vengono rappresentati dalla seconda maniera del Boldini.

Credo che quella sia la sola galleria moderna particolare, in Italia. Se l'esempio del Banti fosse stato imitato, chi sa quali altri saggi avremmo avuto da quell'arte che, per mancanza d' incremento, causa l'ignoranza delle moltitudini agiate, procede lentamente al suo fine.

*
* *

Il Banti ha di suo, nella galleria, il quadro del *Galileo* da lui ricomprato, un quadretto di tre mezze figure viste di faccia, una macchietta di *Tre vecchie in riposo*. viste di dietro; *Il ritorno dalla pesca del lago di Bientina* rappresentato da cinque o sei pescatori che camminano frettolosi per portare in città il pesce fresco. Questo quadro, sebbene non finito, spiega la forza del suo autore.

Un altro quadro bellissimo per disegno e per la ricerca dell'effetto, rappresenta una *Ragazza sdraiata* sull'erba che si diverte tranquillamente a vedere svolazzare un'anatra che essa tiene sollevata colle mani. La figura stacca sopra un cielo vaporoso, ad effetto di tramonto, con il sole che le rade la faccia, i capelli biondi e varie altre parti della persona.

Un altro lavoro del Banti, benissimo disegnato e finissimo come ricerca di forma e di colore, rappresenta una *Ragazza* che tira leggermente il filo della calza rimasto teso per il ruzzolare di un gatto col gomitolo. Questo quadro fu esposto alla galleria *Lega e Borrani*, dove fu comprato dal negoziante Pisani, che lo rivendè, dicono, a caro prezzo.

Uno dei lavori del Banti che può dirsi, senza l' ombra della esagerazione, un vero gioiello di arte, è un quadretto rappresentante una *Fanciulla* che dà da mangiare ad un'anatra. Questo lavoro è presso il pittore Bertea di Torino, che lo tiene come un ricordo prezioso, essendo ammirato da tutti gli artisti che capitano in casa sua.

Le predone è il titolo di un quadro sul quale il Banti lavora da tre anni circa. Le *predone* o *facidanni* sono quelle donne che si danno a far preda per la campagna, attaccandosi a qualunque cosa,

alla legna, al grano, all'uva, alle olive, ai polli, ai tacchini, anatre e agnelli, alle vanghe, zappe, rastrelli, infine a tutto ciò che capita sotto le loro mani. Sono ladre che sperperano, abbattono e devastano per aprirsi la via fra le macchie, le siepi e i boschi; vanno a rubare con i carretti, e combattono a volte, per difendere la preda fatta. Sono figure strane, fantastiche, vestite di toppe di mille colori per gli strappi continui che riportano nelle fughe fra le siepi e fra i boschi; camminano sospettose, voltando la testa ogni poco indietro per vedere se sono scoperte. Questo è il momento scelto dal Banti, e reso con grande evidenza. La fattura è, contro il suo solito, burrascosa, perchè così richiesta dalla specie dell'argomento; la sua incontentabilità è cagione di continui cambiamenti che ritardano il termine di questo interessantissimo lavoro.

*
* *

Il Banti fu Giurato all'Esposizione di Parma del 1870, insieme col Signorini, col Sorbi e col Cecioni. Anzi fu incaricato dal senatore San Vitale, presidente del Comitato di quella Esposizione, di formare in parte quel giurì, di cui il Signorini fu segretario.

È eruditissimo nelle cose d'arte antica.

La sua personalità consiste nel cercare, come suol dirsi, il pel nell'uovo; cioè nel fare delle ricerche intime nel *colore*, nel *chiaroscuro*, nel *rapporto* e nel *carattere*; cerca le parti nella parte senza pregiudicare la totalità. Lo studio delle parti nell'ombra costituisce una delle sue principali ricerche; procede gradatamente dal bianco al nero, e risolve i suoi effetti servendosi dei colori che stanno nel mezzo a questi due estremi, inclinando più verso i chiari che verso gli scuri. Cerca il lato gentile della natura; le intonazioni calde e vaporose sono la sua passione. Disegna benissimo, cura la forma, a volte anche troppo, sebbene non le lasci pigliare interamente il sopravvento. Intende benissimo il carattere, perchè egli nega che si possano adoprare due modelli per fare una sola figura. Se di una cosa gli si può fare appunto, è di mostrare ne' suoi lavori una tendenza al classico, però nel senso migliore della parola.

Il Banti e il Signorini hanno avuto comuni gli studi, hanno studiato il vero con i medesimi principî, hanno combattuto sempre insieme per la causa dell'arte, si son sempre visti e corretti reciprocamente; nonostante, fra queste due personalità artistiche è re-

sultato questa differenza, che il Signorini è ne' suoi lavori sempre agitato e burrascoso, il Banti cauto e misurato; il Signorini va con impeto da un tocco all'altro e qualche volta con un salto, il Banti gradatamente; il Signorini sente le linee rette e gli scuri vibrati, il Banti le linee curve e le mezze tinte.

Il Banti è uno di quegli artisti che quando dicono: « Il tal lavoro è bello », vuol dire che è bello sul serio; è assolutamente impossibile che un lavoro giudicato per buono da lui non sia tale; ma è un caso rarissimo che egli rimanga interamente appagato.

Succede dei quadri e delle statue, ciò che succede dei libri: da un anno all'altro se ne stampano a migliaia e migliaia, ma prima che ne esca uno buono, ce ne vuole.

Il Banti è di uno scrupolo nell'arte spinto fino al punto di essere intollerante per i più piccoli difetti di disegno, di rapporti di colore e di chiaro-scuro; ed appena ha veduto un quadro, si accorge subito, a colpo d'occhio, delle qualità che lo rivestono e se meriti di essere osservato. Odia la mediocrità, ed ha un istinto artistico tanto fine e così ben coltivato, che lo rende sicuro di sè stesso, quando si tratta di distinguere il buono dal mediocre e il bello dal brutto.

GIOVANNI COSTA

Un altro dei primarî artisti italiani è Giovanni Costa. Egli appartiene al piccolo numero delle personalità che onorano l'arte; non è artista per educazione, ma per natura. Io non so immaginare che il Costa possa fare nel mondo un'altra cosa fuori della pittura, mentre ci sono tanti e tanti che fanno i pittori e gli scultori senza che a me riesca di spiegare il perchè.

Pensando a questi, mi vengono in mente tutti i mestieri e le professioni, fuori delle belle arti; pensando al Costa, mi viene in mente l'arte. Così camminando per la campagna, la natura mi rammenta ogni tanto il Costa, ora per un motivo d'aria, ora per l'austerità della linea, ora per la solennità dell'effetto, ecc. E insieme con lui mi vengono in mente tutti gli artisti che facendo l'arte con passione, sono arrivati a farsi rammentare sul vero. E quando un

artista, un poeta, uno scrittore di commedie o d'altre prose, è arrivato a farsi rammentare sul vero, si può dire che sia andato molto lontano e che ci abbia dato quello che chiediamo all'arte.

***

Nino Costa, come tutti lo chiamano, è uno di quei rarissimi pittori che fanno la pittura modellata, e questa sua speciale qualità si ritrova in ogni suo quadro o quadretto, non solamente nelle parti delle figure, che sono sempre molto ben modellate, ma nei fusti di albero, nel fogliame, nelle acque, nei cieli; e dove poi si rileva in tutta la sua potenza, è nelle colline, nei poggiuoli e nei promontori. Egli rende il particolare con precisione e gentilezza senza mai tritare, senza togliere la maestà alle masse. Quando un quadro ci dà della pittura e della scultura al tempo stesso, noi non possiamo desiderare di meglio.

Il modellare dipingendo non è da tutti; la pittura modellata è fra le cose più rare; e, giusto perchè rara, diviene una qualità preziosa per chi la possiede. Nel Costa questa qualità costituisce la base della sua personalità artistica, la quale viene poi compìta dal modo particolare di vedere il colore, specialmente negli orizzonti e nei verdi. I suoi lavori non rappresentano il vero idealizzato nè abbellito, ma giustamente riprodotto, non come tutti lo vedono, ma come lo vede il Costa : quindi la sua maniera d'interpretare la natura ci dà, insieme col ritratto del vero, il suo proprio ritratto, il quale ritroviamo, come se fosse delineato, nel suo modo di dipingere proprio e speciale, che ci fa comprendere come egli pensi e senta. Sentimento e pensiero sono due cose che quando mancano in un'opera d'arte, o sono il riflesso, dell'altrui pensiero l'opera è volgare anche se bene eseguita.

Nella pittura del Costa, oltre a un sentimento grandissimo, c'è pensiero, passione, malinconia, solennità, gravità, delicatezza nel chiaro-scuro, onestà ed amore nella fattura, e forza nel disegno; il colorito non è mai nè brutale, nè urtante, ma delicato, singolare e sobrio, qualche volta strano, ma sempre armonioso e di un'armonia che dà riposo alla vista.

***

Il Costa non è un pittore per tutte le intelligenze; le sue qualità d'artista le apprezza chi le capisce, e chi non le capisce non

sa persuadersi che si possano tenere in tanto pregio. Infatti i suoi lavori o piacciono moltissimo o lasciano indifferenti. — « Saranno belli, ma io non gli capisco. » — Questa è la risposta storica che hanno sempre avuto i lodatori del Costa dagli artisti comuni.

È inutile confondersi: il voto dei novantacinque su cento è e sarà sempre per la mediocrità, e ciò che vi ha di più squisito ed eletto arriverà, al più al più, ad imporsi ed essere, per conseguenza, subìto dalla maggioranza, ma gustato mai. Nè su ciò mi pare che ci sia da ridire, se si considera il fatto che quando un artista o uno scrittore, d'ingegno eccezionale, viene accettato, dopo essere stato tollerato, dal comune degli uomini, viene ammirato solamente in ciò che ha fatto di peggio.

Quanti che a forza di sentir chiamar grande il Leopardi, hanno fatto lo sforzo di accettarlo; ma fino al punto di convenire che il cantore del dolore umano è il grande dei grandi, non solamente per l'arte sua valorosa, ma principalmente per la profondità de' suoi pensieri e le sue sconsolate dottrine, non ci arriveranno mai. E ciò mi sembra naturalissimo, considerando che la comune intelligenza arriva in tutte le cose fino ad un certo punto, al di là del quale essa non vede nè intende più nulla.

Tiriamo avanti.

***

Il Costa è uno di quegli artisti i cui lavori inspirano rispetto; non si può non stimare grandemente un artista simile dopo aver visto le sue opere. E dire che i suoi concittadini.... Basta: *nemo propheta in patria*, dice il proverbio.

Non si diviene faceti sopra un suo quadro, come sopra le tele dei giullari dell'arte, le cui buffonate artistiche dànno tanto nel genio alla volgarità del pubblico: e quando dico buffonate artistiche, non intendo alludere ai soggetti dei quadri, ma al cattivo uso della tavolozza degli autori dell'arte di moda, contro i quali il Costa combatte ferocemente.

Il concetto ch'egli ha dell'arte e il suo grande amore per essa lo rendono intollerante contro la leggerezza e svergognatezza con cui producono i quadri e le statue tutti questi giovanetti che vogliono raccogliere prima di seminare. Io avevo trent'anni sonati e non sapevo capire che coll'arte si dovesse guadagnare, non potevo per-

suadermi che i quadri e le statue si dovessero fare per vendere, tanto era grande l'ideale che avevo di questa produzione: ora i giovinotti a venti anni imprecano contro la società, contro lo Stato, contro tutti, se non vendono subito una testaccia mal disegnata o male scolpita, che tu, caro Costa, non regaleresti neanche.

Il Costa sarebbe andato in furia se si fosse trovato, come mi sono trovato io, a sentir dire da un giovinotto sopra il proprio lavoro: « Sarà brutto, mal disegnato e mal dipinto, ne convengo, ma son quattrini gigliati! » Ed io, che non potevo guardare certi colori messi sulla tela con la stupidaggine accademica e la sfacciataggine della presente corruzione, gli notavo sopra tutto la falsità di un rosso insopportabile, ciò che gli fece rispondere ridendo: « Stai zitto; è ciò che piace al committente ». « Dunque, per l'arte non vale la pena...? — « Per l'arte? » rispose maravigliato « — Ci sarebbe da star dimolto a tavola! » È lo stesso fatto della donna che vende le sue carezze; ma almeno questa specie di disgraziate sogliono avere, dietro all'amante che paga, l'amante.... del cuore. Ma per quel genere di artisti, dai quattrini in fuori, non c'è altro.

È vero che tutto passa; ma a quelli che amano l'arte, come l'ama il Costa, non doveva accadere di assistere a questo spettacolo di prostituzione che rivolta lo stomaco.

***

Il Costa non è mai venuto meno a' suoi doveri di artista; ha sempre considerato il guadagno come risultamento e non come fine. Ha esposto rarissimamente, nè di ciò io lo biasimo, perchè sono di opinione che le esposizioni non facciano gli artisti, ma gli guastino. Ci sono artisti che espongono sempre ed artisti che non espongono mai; espongono, in generale, quelli che hanno bisogno di presentarsi a questo mercato dell'arte; e quelli che, non avendo questo bisogno, si astengono, io gli approvo altamente. Quando uno è arrivato a capire che cosa è l'arte e che cosa è il pubblico di fronte ad essa, che interesse ha egli ad esporre, fuor quello di vendere i propri lavori? E se è questo l'interesse che lo guida, bisognerà che transiga per arrendersi ai voleri del pubblico, facendo un'arte da esposizione? E se sdegna di fare questa transazione, quale scopo c'è ad esporre? Quello di mostrare il suo sdegno? Fra le umane vanità ci può entrare anche quella. Esporre per il piacere che reca

la lode? Ma nè la lode, nè il biasimo possono fare alcun effetto all'artista che non ha alcuna stima del pubblico. Esporre per studiare in quali rapporti uno si trova col pubblico? Ciò si può fare sul principio della carriera; ma una volta che uno ha scoperto di non appartenere ai chiamati, ma agli eletti, fra i quali è Giovanni Costa, non c'è più ragione di esporre.

I lavori del Costa non sono quadri da esposizione, sono esclusivamente per le persone che hanno un senso fine e squisito dell'arte; e le persone così dotate capiscono e gustano la sua pittura, fino al punto di provare gran piacere guardandola.

Racconta il Signorini che nella sua gita a Londra del 1883 andò dal Leighton, presidente dell' Accademia di quella città, con una lettera del Costa il quale, nel dirigere un amico ad un altro amico, fece ciò in modo che il Leighton, dopo aver fatto una grande accoglienza al Signorini, lo condusse subito da una signora ammiratrice del Costa, la signora Mary Eustace Smith, la quale signora, appena seppe che il Signorini era amico del Costa, gli raddoppiò le feste e gli mostrò con entusiasmo ora un quadro, ora un altro e poi un altro, i lavori infine che possedeva di quest'artista da lei tanto stimato; e dal modo ch'essa usava nel lodarli, mostrava, dice il Signorini, d'avere un vero culto per quella pittura.

La signora Smith domandò al Signorini se aveva seco qualche suo lavoro, ed appena egli le ebbe indicato il luogo dove aveva depositato i suoi quadri, essa si recò subito a vederli ed acquistò il solo che era rimasto invenduto, rappresentante l'autunno nei dintorni di Siena, commettendogliene un altro, presso a poco uguale ad uno di quelli già venduti.

Il Costa ha sempre amato quelli che, come lui, hanno combattuto per la causa dell'arte. Fu per dato e fatto suo che il De Triquety, suo scolare, di cui tenni parola quando scrissi del Signorini, fece tanta accoglienza al nucleo degli artisti toscani, andati a Parigi nel 1861, accompagnandoli per tutto e conducendoli a vedere i cartoni del Decamps, che erano, non presso il padre suo, accademico feroce, ma presso un suo zio.

***

Nino Costa è romano di nascita, di statura e di cuore, sebbene non sia apprezzato da' suoi concittadini quanto merita; ha gli occhi

piccoli, penetranti e sempre in movimento; i capelli radi sulla testa, il naso grosso; muove la testa a scatti, ha delle uscite scorbellate, ma non triviali; è, in certi casi, di una compitezza esemplare; sa mantenere il suo posto in qualunque occasione e in faccia a ognuno: ama molto le gentilezze, che sa dal canto suo molto ben ricambiare: è un poco sospettoso, effetto forse del suo acume; sdegna le bassezze, fino al punto di non poterle tollerare; è franco e risoluto nelle maniere e nel dire ciò che pensa.

*
* *

Nel 1846 o 47 uscì di collegio ed andò nello studio del Cognetti, bergamasco, una delle grandi reputazioni di quel tempo; dopo passò dal Podesti perchè lo credeva più verista degli altri; in ultimo, nel 1850, dal Chierici, perchè reputato grande colorista: ma al Costa non piacque più degli altri; e malcontento di tutti questi maestri, andò alla campagna di Porto d'Anzio in compagnia di alcuni giovani venuti a Roma a studiare, il Gamba di Torino, il Casnedi di Milano, il Conti livornese e qualche altro che non ricordo.

Nel 1852 fece uno studio di mare rappresentante una *barca peschereccia*, lavoro che ebbe un gran successo e che gli procurò nel 1860 l'amicizia dei più chiari artisti parigini, fra i quali il Corot, che volle paragonare il quadro del Costa ad una delle sue migliori marine. Il Corot andò a prendere appositamente il Costa all'Havre, quindi gli dette un appuntamento per la futura domenica, nel qual giorno un *giurì* composto di signore e di artisti pronunziò il verdetto che erano due buone acque. Allora il Corot disse al Costa: « Se ci fosse Obemank, vi abbraccerebbe lui; essendo egli morto da qualche secolo, vi abbraccio io ».

Il Costa dichiara di essere stato nel 1852 confortato ne' suoi studî dagli artisti David, Boecklin e Coleman, il quale vedendo la *barozza* romana disse: « Questa val più di tutt' i santi, io voglio farla ». Fino da quest'epoca il Costa dipingeva il quadro delle donne che caricano due barche di legna, il quadro intitolato *Brugnaletta*, rappresentante un uomo nudo con i pantaloni soltanto, che uscito dalla sua grotta, sul mezzogiorno, mangia un càvolo e si riscalda al sole. Fece poi il *Riposo dei marinari sulla fine del tramonto*, *le Donne dell' Ariccia*, che vanno a prendere l'acqua alla fontana,

in una sera di pioggia, *La battitura del grano* sul mezzogiorno nella campagna romana, una *Madre col bambino in collo,* che va col vaso sul capo a prender l'acqua. L'effetto di questo quadro è in pieno tramonto; il gruppo primeggia sopra un cielo che sembra dorato. Come dalla scelta dei soggetti si capisce la specie de' suoi studî e l'indole delle sue ricerche!

Per due anni interi, dal 1857 al 1859, egli rimase nel piccolo paese detto Ariccia, dove lavorò sempre dal vero, sopra tutto prima il levar del sole e dopo il tramonto. Aveva a modello tutte le donne del paese, ma più specialmente tre sorelle che gli posavano nel bosco, la più bella delle quali fu adocchiata dal curato dell'Ariccia, che se la fece sua; il qual curato poi, per liberarsi dal Costa, fece un ricorso al vicario di Albano perchè esiliasse il lupo invasore, ma il ricorso non ebbe alcun effetto.

Nel 1859 partì per la guerra, arrolandosi nei cavalleggeri d'Aosta, e dopo la pace di Villafranca andò a Firenze, dove dipinse il quadro rappresentante *Un effetto di scirocco*, opera bellissima, una delle sue più belle; e quello della *Madre* che ha lavato e messo ad asciugare le camice de' suoi bambini, i quali si grogiolano nudi sull'erba delle rive dell'Arno.

La pagina più bella e più importante della vita artistica del Costa è quella che riguarda l'influenza da lui esercitata in Firenze, in quell'epoca di grande fermento, mostrando agli artisti gli studî e i quadri fatti all'Ariccia, nei quali era tanto evidente la finezza delle sue ricerche, che gli artisti ne rimasero ammirati. Non tutti, per altro, erano tanto in là con le idee, da poterne capire il valore e l'importanza; ma i realisti ne seppero trar profitto, e la macchia, in virtù dei lavori del Costa, fece un passo avanti.

« Abbasso gl'idoli falsi! » gridava il Costa, e proclamava la necessità di pacificarsi *battendo* la campagna. I fratelli Dè Tivoli, egli dichiara, erano in quell'epoca i due meglio avviati.

***

Nel 1864 andò a Roma per cospirare, e cospirò rimanendo nascosto nello studio.

Nel 1867, dopo l'avvenimento di Mentana, nel quale egli ebbe moltissima parte, ritornò a Firenze.

È stato giurato in varie occasioni, ed ha sempre sostenuto

il vero progresso dell'arte, mostrando grande competenza ne' suoi giudizî.

Nel 1882, se non sbaglio, ebbe un grande successo a Londra, dove fece un'esposizione di tutti i suoi lavori, che gli fruttò elogi infiniti e denari molti.

In Italia credo che, fatta una o due eccezioni, non ci sia alcuno che, principiando dal Governo, possegga un lavoro del Costa; nè ciò mi reca meraviglia, perchè, se la borghesia italiana fosse arrivata al punto da gustare quella pittura, si potrebbe dire esservi in Italia una civiltà vera e propria. La borghesia italiana è arrivata, per ora, fino all' oleografia!

Il numero poi delle persone veramente convinte del merito di questo artista si riduce alla maggior parte degli artisti toscani, cioè alla maggior parte di quelli che sono toscani in arte. L'esser nati in Firenze ed esercitare in questa città la professione di pittore o di scultore, non vuol dire essere artisti toscani, e ce lo provano quei fiorentini che sono in arte francesi, tedeschi, spagnoli, tutto fuorchè toscani. Se in Italia non c'è, come si dice, un'arte nè una letteratura italiana, c'è per altro un'arte toscana, che è quella formata dai *macchiaiuoli*; ed io chiamo artisti toscani quelli che, anche essendo nati al di fuori, sono autori di un'arte corrispondente a quell'ordine d'idee, come il Costa romano, il napoletano Abbati, il De Nittis di Barletta, prima però che andasse a Parigi, il Cabianca veronese, il Bruzzi di Piacenza, il De Gregorio napoletano, il Lemon inglese, il Tedesco e il Rossano napoletani, il Rivalta genovese, il Grita siciliano, il Calderini di Torino, ecc. ecc.

*
* *

Ora il Costa sta per terminare un quadro cominciato nel 1861. Si capisce che non ci ha lavorato di sèguito. Questo quadro, che egli intitola *Foglie d'Autunno*, rappresenta una ragazza nuda, grande al vero, ritta davanti ad uno stagno d'acqua nel quale essa fa cadere, scotendosi i capelli, le foglie secche che le sono cadute sul capo dagli alberi. In questo lavoro il Costa mostra tutta la sua forza nel modellare dipingendo. Il torso, che era la sola parte avanzata quando vidi il quadro, è superbamente modellato e dipinto. Non importa dire che, nonostante le grandi proporzioni dell'opera,

egli non cialtroneggia mai; egli procede, come sempre, rendendo conto di tutto con amore e precisione.

Troppo tempo e troppo spazio ci vorrebbe per far conoscere tutti i lavori del Costa, e basterà ch'io concluda dicendo che egli, considerato nell'insieme, è un artista che rappresenta degnamente l'arte della metà del nostro secolo, l'arte cioè che, passando per la convenzione e per il classicismo, giunge alla realtà e alla natura; non un'arte assolutamente nuova, ma il rinnovamento dell'arte. Egli e il Banti rappresentano in Italia, più e meglio degli altri, questa gradazione; in ambedue questi artisti ci sono grandi punti di contatto; sono ambedue scrupolosi nella forma, non per sè stessa, ma per il contenuto; non vengon meno a nessun lato dell'arte; sono due organizzazioni artistiche finite. Il Banti è un realista classico; egli sceglie nel vero la bella linea. Il Costa fa altrettanto; dove il primo descrive, il secondo canta, il primo con pacatezza, il secondo con espansione, ciò che influisce a rendere la sua pittura straordinariamente interessante dal lato del sentimento.

***

Il Costa, alle sue rare qualità di artista, unisce quella di bravissimo critico. Scrive d'arte benissimo, sa distinguere con sicurezza il bello dal brutto. Il suo modo di scrivere è brioso, vivace e sentito; la sua critica è sapiente, severa ed efficace, e maggiormente lo sarebbe se non avesse la consuetudine d'indorare la pillola. Ha un modo poi di esprimere le sue idee così strano, così unico, così suo... un modo che corrisponde in tutto e per tutto alla sua pittura. Tant'è vero che, quando ad alcuni sembra che in certi punti de' suoi scritti egli non dica nulla, è quando invece dice moltissimo. Così nella sua pittura; quelle cose che formano il suo principale merito presso gl'intelligenti, trovano indifferenza in chi non le capisce. Questo è ciò che nel Costa a me piace infinitamente. Quella sua caratteristica personale, che lo tiene lontano da tutto ciò che è mediocre e volgare, che lo rende incomprensibile alla gente comune, che lo mantiene in quell'ambiente inaccessibile agli ottusi di mente, forma nel Costa una figura staccata da tutto, una figura incorruttibile, appartenente interamente a sè stessa e meritevole della più alta considerazione, non solamente in Italia, ma nei centri d'Europa più civili.

VINCENZO CABIANCA.

Giova ripetere ciò che dissi molto brevemente nel primo articolo, cioè che il còmpito ch'io mi sono assunto non è quello di fare una rassegna critica delle opere eseguite dai macchiainoli, ma quello di raccontare e rilevare per quanto mi è possibile, la parte che ognuno di essi ebbe nel nostro rinascimento dell'arte. In conseguenza uscirei dal mio programma se invece di citare le loro migliori qualità artistiche, cioè quelle che hanno contribuito a dar vita all'arte nuova, citassi le inferiori, non essendo certamente per questo che le idee realistiche hanno trionfato.

Il solo fatto di appartenere lealmente a quell'ordine d'idee, significa avere una parte nella rivoluzione artistica; quindi anche quelli, che come Ferdinando Martini, Diego Martelli, Giuseppe Chiarini ed Enrico Nencioni, l'hanno amata e difesa, combattendo per essa con le parole e gli scritti, hanno reso un servizio alla sua causa, influendo ad accreditarla nell'ignoranza del pubblico.

Quel che è giusto è giusto, nè io mi lascerò sopraffare dallo sdegno di quelli che pigliano in odio i lodatori dei loro nemici, e nemmeno mi curerò di coloro che per invidia, gelosia o rancori privati vorrebbero sentir dir male di chi è dovere dir bene. Fra gli artisti di cui parlo non vi sono celebri, e questa è la ragione per la quale il pubblico, specialmente quello artistico, digerisce mal volentieri la lode in loro favore. Se vi fossero dei celebri, io non mi occuperei di loro; — e se non ve ne sono, è perchè dall'arte loro i celebri non possono aver nascimento, non essendo essa nè ciarlatana, nè volgare, ma solamente atta a rendere soddisfatto per gusto o per intelligenza, il pubblico scelto.

*
* *

Nell'inverno del 1853 un giovinetto snello, di aspetto simpatico, col pizzo biondo e lungo, provveduto di un bel naso, vestito molto pulitamente, con un piccolo cappellino, un giubbino corto a vita, i pantaloni a coscia, un figurino infine avente tutta l'aria di un pittore veneto, camminava per Firenze, cercando una bottega di caffè che era allora in Borgo la Croce, località divenuta famosa in quel tempo per le gesta del becerume fiorentino. Infatti fu ad un becero

che il giovine, forestiero per Firenze, si rivolse gentilmente dicendogli:

Scusi, mi saprebbe dire dov'è il caffè dell' Onore?

— Onoreeee?... — Rispose il becero guardandolo con una certa aria, continuando a camminare con le mani in tasca.

La coglionella fiorentina era in quel tempo molto più feroce di quello che non lo sia ora. Il pòpolo canzonava apertamente per le strade tutto ciò che esciva, anche di una linea, dalla sobria nomalità delle usanze cittadine.

Il lato ridicolo è ciò che colpisce subito lo spirito del popolo fiorentino; e sebbene esso sia per natura pietoso e gentile, trova il modo di metter tutto in canzonella, quando la forma di un cappello, quando le gambe, quando la voce, quando una disgrazia, quando il modo di ridere o di piangere, infine di canzonar sempre, magari al letto di morte.

Immaginatevi ora l'effetto che deve aver prodotto nel becero, il giovanotto coi pantaloni a coscia, e lo scialle attraverso il petto, domandandogli del *Caffè dell'Onore*.

Il giovane forestiero trovò finalmente la bottega che cercava, dove appena entrato, tutti gli occhi gli furono addosso, ed egli direttosi al banco domandò:

« Scusi, un certo signor Giovanni Signorini....... »

« Guardi, c'è lì il suo figliuolo, » rispose il caffettiere indicando due giovani che giuocavano a dama, uno dei quali era il Borrani, l'altro Telemaco Signorini che disse subito:

« Se fa lo stesso, io sono il figlio ».

Allora il giovinotto disse che si chiamava Vincenzo Cabianca di Verona, che si recava a Firenze per continuare gli studî della pittura e che, a tale effetto, era stato indirizzato con due lettere di raccomandazione ai pittori Giovanni Signorini e Gaetano Bianchi.

***

Fino da quel momento il Cabianca strinse grande amicizia con i due giovani trovati al Caffè dell'Onore, e tutti e tre questi artisti durarono un gran pezzo a fare vita insieme, andando in campagna a dipingere, vedendosi reciprocamente nei loro studî, e ritrovandosi la sera al caffè.

Il Cabianca prese alloggio in via della Pergola n. 61. In quella casa il Signorini e il Borrani andavano a leggergli le novelle del Batacchi; e quando le campane d'un convento di monache vicinissimo a quella casa disturbavano la lettura, il Borrani montava su tutte le furie, bestemmiando ed inveendo contro le monache in tale maniera, che gli amici, sebbene sulle prime si lasciassero scappar di bocca qualche accidente, anche loro finivano collo scoppiar dalle risa per quella comica ira.

Nacque il Cabianca verso la fine del 1827 nella città di Verona. Andò a Venezia all'età di 17 anni circa per studiare all'Accademia; ma invece passava tutto il tempo nei biliardi e nei caffè. Frequentò l'odiosa scuola solamente a fine d'anno, per avere il permesso di tornare a casa nelle vacanze, e in quel breve spazio fece un concorso e vinse.

L'ideale del Cabianca era di andare a Firenze. Egli pensava sempre a questa città dove finalmente si recò, contento di aver realizzato il suo sogno. Egli era allora, nè più nè meno, di un buono allievo della scuola Lombarda; non aveva nessun concetto e nemmeno conoscenza del rapporto, base unica ed assoluta della pittura, faceva un'arte scolastica e superficiale, dipingeva con molta tinta, faceva infine una pittura ricamata all'uso Induno, con dei biaccolini e polpettine di colore che metteva via via colla punta del pennello sulla tela.

Il Signorini e il Borrani lo guardavano stupefatti, quando era col pennello in mano, essendo quella per loro una maniera di dipingere affatto nuova.

In capo a poco tempo il Cabianca, chiamato Cencio dagli Artisti fiorentini, si trasformò im modo tale che nessuno avrebbe potuto immaginare che prima dipingesse come dipingeva. Egli si staccò interamente dalla tradizione dell'arte lombarda, e divenne il più dichiarato, il più violento, il più assoluto *macchiaiuolo*.

Nei suoi lavori, specialmente nei primi, la ricerca del *chiaroscuro* e dei rapporti di colore è certo ardita e più che ardita prepotente. Egli ha cercato ostinatamente il valore; e se fosse stato aiutato dalla natura a vedere con un poco più di giustezza il colore, egli avrebbe dato tali risultati da provare e persuadere chiunque come la *macchia* sia la base e il fondamento unico della pittura: come quest'arte stia in questo principio e da esso unicamente dipenda.

La parola *macchia* ha dato luogo a un malinteso fra gli stessi macchiaiuoli. Molti di essi credono che *macchia* voglia dire abbozzo, e che lo studio delle gradazioni e delle parti nella parte, servendo a rendere quest' abbozzo finito, bandisca la macchia dal quadro. Ecco il malinteso; la macchia è base, e come tale rimane nel quadro. Gli studî della forma e le ricerche del dettaglio, hanno l'ufficio di render conto delle parti che sono in essa, senza distruggerla nè tritarla. Il vero risulta da macchie di *colore* e di *chiaro-scuro*, ciascuna delle quali ha un valore proprio che si misura col mezzo del *rapporto*. In ogni macchia questo rapporto ha un doppio valore, come chiaro o scuro e come colore. Quando si dice: il tono è giusto per colore, ma non per valore, vuol dire che è troppo chiaro o troppo scuro, rapporto agli altri toni.

Per esempio, nella scala del colorito il giallo ha maggior valore del bianco; ma nella scala del chiaro scuro il suo valore può essere inferiore, posto il caso che il bianco sia nell'ombra e serva di fondo al giallo in luce. Il colore non cambia mai; la luce ha la proprietà di alterarlo, rendendolo più chiaro o più scuro, più smagliante o più monotono; il rosso rimane sempre rosso e il turchino sempre turchino e via discorrendo; perchè l'ombra non agisce come un panno, ma come un velo. Molti fra gli stessi macchiaiuoli sono incorsi nell' errore di dividere in due colori differenti un medesimo colore, quando si è dato il caso, per esempio, di dipingere una strada o la parte di un muro, metà in luce e metà in ombra. In questo errore non si può cadere che per ignoranza della legge che fa rimanere il colore sempre il medesimo, o per transazione col colorito a favore del chiaro-scuro. Che il chiaro-scuro debba avere una parte primaria ed assoluta, e il colorito secondaria e subordinata, credo che sia una verità indiscutibile; ma è un errore imperdonabile e stupido il sacrificar l' uno all'altro, quando l'errore non è una conseguenza di speciali ricerche nel colorito o nel chiaro scuro, o effetto di una convinzione, come era per il Decamps; il quale negava l' esistenza del colore, affermando non esserci in natura che il bianco e il nero.

Il fatto sta che la macchia non è abbozzo, ma scienza, e che come tale ha fatto la rivoluzione contro tutti i sistemi di dipingere adottati prima del suo apparire e dopo. Prima di tutto essa, ci ha insegnato che la natura deve essere *sorpresa*. Infatti, tutte le opere

dei veristi rappresentano, meglio o peggio, la natura sorpresa dall'artista in uno dei suoi infiniti momenti. Ma affinchè questa sorpresa avvenga, bisogna elaborare il modo di riprodurre gli effetti in brevissimo tempo, cioè in quello spazio di tempo che ci concede la durata di un effetto.

Non tutte le cose che la macchia ci ha insegnato sono state messe in pratica, e ciò per colpa dell'ignoranza e leggerezza dei tempi. Una di quelle appena avviate e che ha portato maggior luce nell'arte, è l'averci insegnato che il lapis e la matita non devono prendere alcuna parte nella pittura, la quale deve essere fatta solamente col pennello. Il lapis, la matita o la brace non dovrebbero mettere neanche l'embrione delle parti che formano il quadro, perchè il pennello con quella traccia incomincia a lavorare in una maniera differente a quella che se la traccia non ci fosse. Il pennello diviene schiavo di quella preparazione, mentre deve sverginare la tela, e far tutto possibilmente, alla prima o in una sola volta. L'imporci questo sistema come mezzo, ha per conseguenza l'elaborazione del modo. Per altro bisogna esserne convinti. È un vero assurdo il credere che la traccia del lapis, matita o brace, porti un risparmio di tempo, o metta il pennello in condizione di andare sulla tela più sicuro. Il lavoro invece aumenta e diviene più complicato per moltissime ragioni, e principalmente per questa, che quando il pittore ha osservato e studiato un punto del vero, deve poter mettere la sua impressione immediatamente sulla tela, senza trovare in essa niente che si ponga framezzo e disturbi l'impressione.

Su tale argomento ci sarebbe da non finir mai; ma vi ritorneremo a suo tempo. Per ora mi limiterò a ripetere che la macchia è scienza, che i cultori di essa non possono tenere in alcun conto le più pregiate opere, tanto antiche che moderne, quando esse non si mostrano intese, per lo meno, dei principî che sono il valore e il rapporto, senza contare tutte le altre parti che costituiscono la sapienza dell'arte moderna.

Tant'è vero che il Courbet, visitando il Louvre per la prima ed unica volta, da vecchio, disse nell'uscire che, all'infuori dei suoi quadri, non c'era, in quel Museo, niente di buono.

Questo giudizio produsse grande impressione, perchè fu male interpretato. Non importa dire che egli faceva una questione d'arte,

e non già di merito personale, sebbene egli non avesse a invidiare l'abilità a nessuno.

Ma il pubblico, si sa, non fa mai buon viso a chi ha il coraggio delle proprie opinioni, ed il Courbet passò per un presuntuoso; come, tale, e peggio ancora, passò Silvestro Lega, dicendo che il Divin Raffaello era.... lo diremo a suo tempo, cioè quando parleremo di quel pittore intransigente.

Il Cabianca non è stato meno intransigente del Lega. Egli appartiene al numero di quei pochissimi che sono stati strettamente attaccati al programma dell'arte nuova, i principî fondamentali della quale vennero osservati dal Cabianca con brutale passione. E se non ci fosse stata questa passione di mezzo, egli non avrebbe potuto passare dal *Testamento* e *La partenza di Goldoni giovinetto con una compagnia di comici*, al *Porcile al sole*, alla *Mandriana*, alle *Monachine* ecc. ecc., per la grande ragione che nei primi quadri le figure hanno per il solo fine quello d'illustrare i fatti della storia gli usi e i costumi dei popoli; nei secondi sono considerate come corpi che presentano, dal lato della luce di ombre e di colore, le medesime difficoltà d'arte degli alberi, delle case, dei monti, ecc., perchè resultanti dalle medesime leggi; sono, per conseguenza, trattati con la stessa importanza attribuita agli alberi, alle case, e ai monti, ecc. Nei primi lo scopo del quadro è il soggetto, o meglio il titolo, in cui i profani fanno consistere tutta l'arte; nei secondi il soggetto è il *vero*, lo scopo il *giusto*, e il titolo un pretesto per sciogliere un problema di ombre, di luce, di colore, ecc.

Il *Porcile* è una delle cose del Cabianca meglio riuscite, giusto da questo lato. Questo quadretto è nella galleria del Banti.

Gli effetti di sole erano la principale ricerca di questi artisti. Il Cabianca si recò una volta in compagnia del Banti a fare degli studî nelle vicinanze di Prato, a Montemurlo, dove dipinse una *Donna con un porco contro il sole*. Con questo quadretto, che piacque tanto agli artisti, egli tentò di sciogliere il problema di una macchia scura sopra una chiara.

Nel 1860 andò col Banti a raggiungere il Signorini alla Spezia, e là questi tre artisti si sfogarono a trattare gli effetti di sole, dipingendo delle donne portanti delle brocche d'acqua in capo, quando di tono sul mare, quando sotto l'ombra di un arco col sole in fondo e sul davanti del quadro; e a forza di studî, lavori e ten-

tativi arditissimi fecero, in tutto il tempo passato alla Spezia, un vero progresso.

Nel 1861 il Cabianca e il Banti continuarono i loro studi in un paese detto Piantavigne, presso Castelfranco di sopra. Ivi pure i due amici studiarono assiduamente e con grande trasporto.

Furono quei due anni un periodo di vita bella per artisti innamorati dalla natura e dal vero come essi erano.

Nel medesimo anno 1861 il Cabianca espose a Torino *Le Monachine*. Quando scrissi del Signorini, parlai del successo che tutt'e due questi artisti ebbero in quella città.

Col Cabianca e col Signorini erano anche il Banti e sua moglie, tutti e quattro diretti a Parigi per vedere l'esposizione. Il Cabianca aveva portato seco il quadretto della *Donna col porco contro il sole*, per vedere che impressione faceva questo studio agli artisti parigini; ma quando si trattò di mettere in regola il passaporto, egli, in quel tempo suddito austriaco, ebbe il grandissimo dolore di vedersi negare il visto dal console francese. Come rimanesse il povero Cabianca a quell'inaspettato rifiuto, non ci si può immaginare. Il pittore Barucco, loro amico, vedendolo tanto afflitto, si offrì per fare un tentativo presso il Ministro d'Inghilterra Nelson, il quale Ministro, essendo bene impressionato dei quadri esposti dal Cabianca, gli dette il passaporto inglese dicendogli: « ho fatto per Lei e per l'arte ».

Nel 1864 il Cobianca andò a Parma, ove si ammogliò. In quella città eseguì *Il bagno fra gli scogli*, quadro assai grande, che non fece agli artisti fiorentini buona impressione, per l'eccessiva violenza nel colorito e nel chiaro-scuro. Bisogna peraltro considerare che egli dipinse questo lavoro lontano da Firenze, e in un periodo di tristezze.

Nel 1868 andò a stabilirsi a Roma, dove ora vive da cittadino romano, mantenendosi nell'arte sempre toscano.

Gli acquerelli sono la cosa nella quale il Cabianca si è segnalato con speciale bravura.

Egli è giunto fino al punto da farli sembrare quadri a olio. Questo ramo dell'arte, trattato generalmente con la massima leggerezza, e preso, come suol dirsi, di sotto gamba dai cultori della *gocciola* (acquerellisti che dipingono facendo cadere dal pennello sul disegno la tinta a gocciola) tanto bene canzonati da Nino Costa, ha

trovato nel Cabianca un cultore serio, un cultore che vi si è consacrato interamente, facendo degli studî e delle ricerche tanto personali che, anche per questo rispetto solamente, si è reso benemerito dell'arte. Ma ciò che più conta è che la sua bravura ha reso i suoi acquerelli degni di stare in qualunque Museo, e di farvi bella figura. Anche all'Esposizione di Roma del 1883 egli aveva dei bellissimi acquerelli che andarono venduti.

Infine il Cabianca è uno dei pittori che si sono trovati a rappresentare distintamente nell'arte due epoche: prima, pittori della decadenza, poi del rinascimento, fatto comune nei tempi di trasformazione come i nostri. Ma ciò che non è punto comune, ma invece rarissimo, è lo staccarsi, come si è staccato il Cabianca, dalla tradizione. Egli è un *macchiaiuolo* vero, senza esitanza, senza pentimenti; è emancipato dal pregiudizio della bella linea; quando essa gli capita sul vero, la riproduce tale e quale, ma non la cerca nè la inventa. Nei suoi lavori, specialmente in alcuni, non ci sono amori, nè simpatie col passato, e nemmeno delle involontarie reminiscenze. C'è divorzio assoluto, come negli altri veri macchiaiuoli, nelle opere dei quali c'è una *piena e assoluta* ignoranza della tradizione di tutte le antiche scuole, non per mancanza di cultura artistica, ma per volontà degli autori. È l'arte loro che ignora il passato, non essi. E così deve essere.

ODOARDO BORRANI.

Chi ha conosciuto il pittore Odoardo Borrani quando in Firenze era aperto il caffè Michelangelo, si ricorderà certamente di averlo visto sempre in mezzo al nucleo dei più accaniti sostenitori delle nuove idee. Egli era uno dei frequentatori più assidui, ed anzi immancabili di quel caffè. Non si faceva discussione o lettura senza che il Borrani vi assistesse, o vi prendesse parte, approvando sempre le idee più arrischiate e facendo, alla sua volta, delle mosse o risate contro quelli che i novatori chiamavano *cretini*. Questa era una delle parole moltissimo usate in quel caffè, e gli artisti provavano un tal piacere nel dirla, che qualche volta più che uso ne facevano abuso. Per esempio: bastava che uno dicesse bene della *Trasfigurazione* o del *Mosè* per essere chiamato cretino.

Il Borrani era uno di quelli che avevano sempre questa parola sulle labbra; ma egli non urtava a dirla perchè si sapeva che ciò era l' effetto del suo eccessivo fanatismo per l' arte nuova. La parola *individualità* fu quella che produsse in lui maggiore impressione, forse perchè, essendo egli piuttosto orgoglioso, trovava il modo, con essa, di difendere apertamente l' arte sua, dicendo:

— « Piaccia o non piaccia, questa è la mia individualità ».

È un fatto che questa parola ha reso un gran servigio alla causa dell' arte. Per mezzo di essa s' impiantavano le nuove idee, con essa si trovava il modo di soddisfare l'amor proprio fino al punto di credersi infallibili, perchè alle osservazioni che un artista faceva sopra un lavoro, l' autore rispondeva: « Io vedo così, sento così, questa è la mia individualità. »

*
* *

Il Borrani è di una statura un poco più che media, ha portato sempre i baffi e il pizzo assai lungo. In una caricatura che gli fece il Cecioni si vedeva il pizzo nel posto del collo e sulle spalle tre becchi a destra e tre a sinistra, effetto prodotto dai baveri della sottoveste, soprabito e paltò che non potevano stare al loro posto a cagione delle spalle un poco spioventi. Le sue fattezze sono nell' insieme assai regolari. Va sottoposto a degli attacchi di misantropia; ma quando è nel periodo del buon umore la sua compagnia è piacevole. Si rallegra facilmente, ride volentieri e quando ride di cuore apre tutta la bocca, abbassando la mascella inferiore, senza muover nulla della parte superiore, ad eccezione degli occhi da cui sgorgano . . . . lacrimoni. È bravo nel rifare le persone, specialmente i beceri fiorentini e i venditori ambulanti. Ha un modo di camminare che all' apparenza sembra lento; ma quando si è con lui bisogna quasi correre per tenergli dietro. Il suo carattere è puramente fiorentino, e quand' è un certo momento s' imbuschera di tutto e di tutti.

*
* *

Nacque il Borrani il 22 Agosto 1833 a Pisa, a S. Michele degli Scalzi, ove il padre suo erasi recato per dirigere le figure acquerellate della famosa opera anatomica del Mascagni. All' età di sei anni tornò in Firenze con la sua famiglia. Il padre dipingeva a tem-

pera, e nei momenti in cui egli era assente da casa il figlio imbrodolava tutti i colori, imbrattava i muri e ogni altra cosa. Non c' era volta che il padre al suo ritorno non lo scapaccionasse; ma nè le sgridate, nè gli scapaccioni valsero a correggerlo; tanto che la ostinata disobbedienza fu considerata in famiglia come inclinazione alla pittura, e di questa inclinazione il padre ne parlò una sera al pittore Gaetano Bianchi col quale si trovò a montare la guardia insieme, negli ultimi tempi della civica. Fu in seguito a questa conversazione che il giovane Borrani andò a studiare dal Bianchi, il quale, avendo avuto l' incarico di restaurare il *Chiostro verde* di S. Maria Novella, dove sono gli affreschi di Paolo Uccello, indicava allo scolaro quelle pitture come le sole opere sulle quali si potevano fare degli studi sani ed utili e lo eccitava a copiarle in disegno. Il Borrani si mise all' opra con ardore. Dopo passò agli affreschi di Simone Memmi, che sono nel cappellone detto degli Spagnuoli, quindi a quelli del Ghirlandaio che sono nel coro della chiesa.

In quel tempo il Bianchi consigliò lo scolaro a studiare un poco l' anatomia, e a tale effetto lo condusse in casa Signorini per chiedere al figlio maggiore chiamato Egisto, anch' esso pittore, alcune tavole di anatomia. In quell' occasione il Borrani conobbe Telemaco Signorini che disegnava da delle litografie di paesaggio del Calame. Fino da quel momento divenne suo intimo amico e fu con Telemaco Signorini che cominciò ad andare in campagna a studiare dal vero.

Il Borrani è preciso in tutte le cose sue, e per provare fino a qual punto esageri la precisione negli appuntamenti, basterà raccontare che quando i due amici si davano appuntamento, per andare in campagna, fissavano, racconta il Signorini, di ritrovarsi al *caffè dell' Onore* la mattina alle sei. Il Borrani alle cinque era sul luogo, aspettava fino alle cinque e mezzo, e dopo, non vedendo giungere il Signorini, se ne andava, parendogli che l' avere aspettato mezz' ora fosse anche troppo. Il Signorini si recava al caffè all' ora fissata e non vedendo giungere il Borrani, dopo averlo aspettato una mezz' ora, se ne andava naturalmente, stizzito. Quando poi si rivedevano, il Signorini si lamentava ed il Borrani si faceva ragione dicendo, che l' aveva aspettato dalle cinque alle cinque e mezzo. Ma l' appuntamento era alle sei!! . . . .

Le gite in campagna di questi pittori si prolungavano spesse volte alla distanza di sei miglia da Firenze, come quando andavano a S. Andrea a Sveglia nel pian di Mugnone, dove erano attesi con ansietà da una vecchia pazza che suoleva chieder loro il tabacco. Per fare sei miglia a andare e altrettante a tornare, col solo scopo di fare qualche studio in disegno o in pittura, bisognava amar l'arte sul serio; tanto più che partivano la mattina e tornavano alle due sotto la sferza del sole di estate.

Il Borrani fece anche dei disegni nella Chiesa di S. Croce dagli affreschi di Giotto scoperti dal Bianchi per commissione, credo, del governo della Toscana.

*
* *

Nel 1855 concorse al triennale con un quadro disegnato sotto la direzione del Bianchi; dopo lasciò il maestro, prese in affitto uno studio e si mise a lavorare solo e sempre dal vero.

Uno dei suoi primi tentativi fu l'*Atrio del teatro della Pergola* in serata di veglione con maschere. Questo fu il primo quadro che dipinse, e in seguito al buon successo fu comprato dall' inglese, Smith, console alla Sublime Porta.

Lo studio del Borrani era nello stesso locale dove l' avevano anche alcuni scolari del Pollastrini, e quando questo professore andava a trovarli suoleva fare qualche visita anche al Borrani, col quale era entrato in relazione per mezzo del quadro delle *Maschere*. Il Pollastrini consigliò il Borrani nel 1858 a prender parte al concorso triennale dipinto, promettendogli di aiutarlo con qualche consiglio sulla composizione e sul disegno. Il soggetto del quadro era *La congiura dei Pazzi*. Il Borrani, essendo riuscito a fare una composizione ed un' esecuzione come volevano i professori dell' Accademia, vinse il concorso.

Nel 1859 si arruolò, insieme agli amici volontario in artiglieria.

Nel 1861 andò col Sernesi a fare degli studi sulle montagne di S. Marcello.

All' esposizione italiana del 1861 in Firenze il Borrani espose tre quadri. *Un motivo a S. Marcello.* — *La raccolta del grano sull' Appennino.* — *Il 26 Aprile 1859 in Firenze.* Quest' ultimo è rappresentato da una giovinetta che cuce, con dei pezzi di cencio, la

bandiera tricolore. Tentativo difficilissimo per risolvere la macchia scura che presenta la figura al di dentro della finestra con il sole al di fuori. Il Borrani risolse il problema assai bene; il suo quadro si cattivò la simpatia del pubblico e fu subito comprato da una persona della famiglia reale.

Un altro quadro, del Borrani, che ebbe un esito felice e che fu comprato da un inglese, rappresenta: *Michelangelo Buonarroti che dirige le fortificazioni a S. Miniato.*

***

Il Borrani è nel disegno, se non forte, corretto. Dipinge un poco a toppe di colore, un poco a mosaico; suole essere nelle tinte un poco vuoto e intero, forse perchè adopra troppa biacca. Mette il colore sulla tela con molta facilità. La sua pittura non è aggressiva, è modestamente onesta: la sua fattura è molto accurata e coscienziosa. Non esagera mai le espressioni delle figure, nè le intonazioni; cade piuttosto nel monotono. Certe macchiette fatte varii anni indietro, specialmente alcuni ricordi delle rive del Mugnone, sono molto interessanti; non c'è nulla in questi studi di svisato nè di alterato, e la località si riconosce a colpo d'occhio.

Del resto, in ogni lavoro del Borrani c'è sempre un fine artistico, quando per risolvere una figura nell'ombra, quando nella luce; e se in un quadro ha chiamato questa figura *26 Aprile*, e in un altro *Michelangelo*, ciò non toglie che il fine sia stato puramente artistico, poichè tanto il gesto quanto il titolo sono stati un pretesto per interessare il pubblico. Ha fatto bene o male? Male perchè ha mancato ai principî del verismo per fare la concorrenza agli speculatori dei soggetti. È certo, peraltro, che se quella giovinetta avesse cucito un grembiule invece della bandiera tricolore, nessuno l'avrebbe comprata, anche se fatta ventimila volte meglio. Se gli amatori che comprano le opere d'arte per ciò che esse rappresentano e non per quello che valgono artisticamente, si potessero immaginare la figura che fanno presso gli artisti, compresi gli stessi venditori di soggetti, preferirebbero di buttare il denaro dalla finestra.

Il Borrani, oltre ai molti studi e quadri di figura e di paesaggio, ha dipinto anche degli interni che sono fra i suoi migliori lavori; quelli fatti dalle chiese sono assai belli; sono buoni per di-

segno, per intonazioni e provano che il Borrani è un esperto prospettico.

*
* *

Nel 1865 cominciò il più bel periodo della vita artistica del Borrani; periodo in cui egli si diede all' arte con tutta la fede e la passione con che una volta i credenti si davano a Dio. Egli prese una casetta in campagna, fuori la porta alla Croce, dove rimase fisso per il corso di otto anni, lontano da ogni distrazione, tutto raccolto negli studi dell' arte. Egli non era più inconsapevole delle vere ragioni che condannarono all' ostracismo l'arte vecchia; si era fatta luce per lui, non ignorava più il vero significato della parola *realismo*. Sapeva anche che cosa volesse dire *interpetraziane della natura*, frase nata in quel tempo dal fermento delle idee, che sembrava fatta apposta per esaltare i giovani e confondere i vecchi. Tutto ciò lo fece divenir serio quanto non lo era mai stato e cominciò a combattere con piena cognizione di causa. Egli lavorava e studiava senza veder mai nessuno, all'infuori dei pochi amici che andavano ogni tanto a trovarlo.

Quando ci andammo, il De Nittis ed io col Signorini, trovammo il Borrani occupatissimo dietro a parecchi quadri, fra i quali quello, bellissimo, intitolato *Le primizie*. In questo quadro, di proporzioni assai grandi, il Borrani si slanciò col massimo entusiasmo nell'arte moderna.

Il soggetto consiste in due figure più di un metro ciascuna; la prima vestita di bianco e seduta in mezzo a una terrazza rappresenta una signora alla quale viene presentato una panierina di primizie da una contadina. Tutti gli artisti lodarono il Borrani per quel lavoro. nel quale, a parere di tutti, sono dei pezzi molto bene dipinti. Il bianco degli abiti in quella condizione di luce formavano per sè stessi un argomento nuovo per la pittura, difficilissimo a risolversi, non potendosi in quelle dimensioni fare a confidenza con la forma; problema quasi insolubile, dovendo andare colore e forma sulla tela nel medesimo tempo; ciò che moltissimi fanno male, discretamente alcuni, ma bene si può dire nessuno, perchè non c'è chi sappia mostrarsi ugualmente forte nell' una o nell' altra. Del resto, ci sia o non ci sia un pittore ugualmente forte nella forma e nel colorito, io chiamo vero pittore solamente quello che dimostra maggior forza

nel colorito, e bravo disegnatore, quello che spiega maggior valore nella forma, per la sola e grande ragione che la pittura è l' arte di colorire.

Fra i migliori quadri che il Borrani dipinse in campagna, sono: *L' Arno a Varlungo* e *La convalescenza della monaca.* Ambedue questi lavori riuscirono utili a lui e all'arte: a lui perchè andarono venduti e gli accreditarono il nome; all' arte perchè accrebbero il fermento artistico per le discussioni che motivarono. Non si discuteva sulle qualità artistiche del Borrani, ma sull' arte, perchè quei quadri affermavano sempre più i nuovi principî.

Quel periodo di tempo passato fuori la Porta la Croce, fu per il Borrani una vera campagna artistica. Si vedeva che lavorava per l' arte, che lavorava volentieri; si capiva che il lavoro gli recava piacere, non per l' idea del guadagno, ma per la speranza di risolvere qualche nuova difficoltà che stesse in relazione col nuovo ordine d' idee.

Anche il pittore Silvestro Lega si era ritirato nella stessa campagna cogli stessi intendimenti del Borrani; e tutt' è due questi artisti, assorbiti interamente dall' idea dell' arte, erano felici per gli studi che facevano e per ciò che l' arte e la natura inspiravano loro.

Chi avesse detto allora, che di tutto ciò, pochi anni dopo nessuno ne avrebbe loro tenuto conto! Ad eccezione di quei pochissimi ipocondriaci che sono rimasti ancora all' arte, chi avrebbe detto che essi si sarebbero trovati a vedere, dalla loro oscurità e.... diciamolo francamente, miseria, trionfare gli speculatori dei loro principî? Così è; ed è così tanto in arte, in politica e in tutto: chi semina non raccoglie.

***

« Voi lavorate per la fama e noi per la fame », dicono i mestieranti a chi piglia l' arte sul serio; quindi o far come loro, o contentarsi di aver fama fra i posteri. Anche quello è un conforto.

Un formatore lucchese mette il proprio nome nella parte interna dei calchi in creta che fa per conto degli scultori, al solo fine di essere creduto egli l' autore dei lavori quando questi fra tre o quattro secoli andassero rotti. Intanto è lieto di prepararsi una

soddisfazione da godersi, tre o quattrocento anni dopo la sua morte.

Uno scultore romagnolo che abitava in Firenze, e morto da varï anni, compativa chi biasimava il suo modo di modellare, troppo scolastico, perchè aveva ferma fiducia nell' elogio dei posteri; e quando gli dicevano che i ginocchi delle sue statue erano troppo bernoccoluti, egli rispondeva che i posteri non sarebbero stati del medesimo parere, perchè i ginocchi e segnatamente le rotule, come egli diceva, erano la parte ove credeva di spiegare tutta la sua maestria. Detto poi fra parentesi, erano ginocchi mostruosi; ma egli lavorava pei posteri, sdegnando la lode dei contemporanei i quali, per non fargli dispiacere, non lodarono mai i suoi lavori.

Quando Giuseppe Giusti scriveva una lettera, pensava più a coloro che l'avrebbero letta stampata dopo la sua morte che alla persona a cui la dirigeva.

Giuseppe Garibaldi, che non sembra avesse questa debolezza, scriveva francamente e con libertà di stile tanto le carte relative al partito di cui era capo, come le risposte alle infinite lettere che riceveva; e non essendo punto geloso del suo nome e nemmeno dei suoi titoli, regalava facilmente il suo ritratto con la propria firma. Appena intraprese il commercio dei suoi autografi si trovò che, stante la loro abbondanza, il prezzo di essi non poteva salire molto e venne stabilito, a quanto dicesi, il prezzo di una lira per la sua sola firma. Dimodochè chi possiede un ritratto di Garibaldi da lui firmato, e vuol venderlo trova una lira. Così diceva una vedova di un garibaldino alla quale fu necessario di mettere in commercio l' eredità di ritratti e documenti nei quali non c'era di Garibaldi che la firma sola.

Un celebre francese spaventato da questo esempio, e preso, per conseguenza, dal timore che dopo la sua morte le sue lettere costerebbero poco, non risponde più a nessuno, qualunque sia il motivo per il quale uno gli scrive. A lui non importa di mancare ad uno dei più serii doveri, egli non si cura del risentimento, dello sdegno, delle parole che si pronunziano al suo indirizzo, nè del come, per tal modo di procedere, viene qualificato dai suoi contemporanei: a lui basta di scongiurare il pericolo che i suoi autografi costino poco dopo la sua morte. Debolezze umane!

***

Il Borrani e il Lega che non hanno di certo questa debolezza, aprirono una volta una galleria di Arte moderna, al solo scopo di accreditare quest' arte fra i contemporanei; e sarebbero riusciti certamente ad aprirle una via se gli artisti sapessero fare i negozianti.

La galleria fu aperta dove era una volta il gabinetto Vieusseux, in piazza S. Trinita, precisamente nel cuore di Firenze, dove tutti i locali sono destinati ad uso di locanda, di banco o banca, di club o casino.

Andando in quella galleria, venivano in mente i bei tempi del gabinetto Vieusseux, dove una volta gli eletti ingegni di Giacomo Leopardi, Pietro Giordani, Alessandro Manzoni, Pietro Colletta ecc. si ritrovavano insieme agli altri più insigni scrittori del loro tempo. Quante cose mi venivano alla mente salendo quelle scale! Quante volte, pensavo, osservando la porticina sul primo pianerottolo, sarà stata aperta dall' infelice Leopardi! e mi venivano alla mente i suoi versi: (1)

> Fortunati color che mentre io scrivo
> Miagolanti in sulle braccia accoglie
> La Levatrice!....

E riflettevo che eravamo noi quei miagolanti, or fatti vecchi, dalla noia o dalla sfortuna, che ripetiamo questa grande ironia ai nuovi nati.

SILVESTRO LEGA.

Silvestro Lega è uno dei pochissimi che hanno dell'arte un concetto chiaro, nettamente delineato. Egli non riconosce che il vero, nulla, assolutamente nulla all' infuori di questo. Per lui, tutto ciò che non è fatto dal vero non può esser buono, mentre con qualunque pezzo di vero si può fare un buon lavoro; egli non lo idea-

(1) Leopardi G., *Palinodia*.

lizza, non lo compone, non lo accomoda, non lo svisa. Egli ama il vero per sè stesso, tale e quale è in tutta la sua semplicità e realtà. Questo è ciò che costituisce per lui il principale ed assoluto merito dell'opera d'arte; su questo punto ha chiara l'idea.

*
* *

Egli lavora con un fine a lui noto, non va a caso.

È un copiatore della natura, un copiatore intransigente e sostenitore ostinato di questo principio. Egli arriva fin qui e si ferma. Con il Lega è facile cadere nella discussione; e se c'è uno con cui non bisognerebbe mai discutere è lui, perchè comincia a dire frasi che rispondono, non a ciò che uno gli dice, ma al concetto che egli ha dell'arte. Dirà per esempio:

— « Cosa vuoi che ti dica, avrò torto io ».

— « Quì non c'entra il torto.... »

— « Sì che c'entra, perchè tu mi sostieni un lavoro che non è fatto dal vero.... »

— « Ma ora lascia andare.... »

— « Come lascia andare? Si deve fare o non si deve fare dal vero? »

— « Sì, ma ora non c'entra.... »

— « Come non c'entra? »

— « Dio!!... Lasciami parlare. »

— « Ti ascolto. »

— « Io non discuto sul fare o non fare dal vero; ti domando se quella cosa ti piace, se ti pare che ci sieno delle qualità dal lato del colore, del disegno. »

— « A me no, perchè non è fatto dal vero. »

— « Ma non capisci.... »

— « Sarà che non capisco. »

— « Dio!... Non capisci che non si poteva fare dal vero per la mutabilità dell'effetto? »

— « E allora non può esser buona. »

— « Ma non capisci che anche sul vero si fa a reminiscenza, perchè quando si lavora non si guarda il vero. »

— « Non capisco. »

— « Quando lavori tu, che guardi l'originale? »

— « Sì.... »

— « No, perchè due cose al tempo stesso non si possono guardare. Quando guardi l'originale non lavori, e quando lavori non puoi guardar l'originale; e questo è fare a reminiscenza.

— Io non so altro che un lavoro che non è fatto dal vero, ma fatto a reminiscenza, non può esser buono. »

E a questo punto che cosa rispondere? Bisogna stizzirsi per forza. E anche pensando al lato comico della cosa, bisogna finire collo stizzirsi.

*
* *

Questa durezza intellettuale si ritrova nei suoi lavori, ed è causa di intorpidezza nelle intonazioni, nelle espressioni, e un poco anche nei contorni. Infatti, mentre è nettamente convinto dei principî che professa in arte, mentre è intransigente e scrupoloso copiatore del vero, i suoi lavori mancano di giustezza e di rapporto delle figure sul fondo; i cieli dei suoi quadri non sono mai profondi, e le pareti non vanno mai abbastanza indietro. Arriva con l'esecuzione fin dove arriva col ragionamento.

*
* *

Il Lega nacque a Modigliana; l'anno della sua nascita non lo sa nemmeno lui, per cui nessuno conosce la sua età. Venne a Firenze nel 1844, e si ricorda di questa data perchè fu detto l'anno della piena.

Il Lega è di statura piuttosto piccola, temperamento asciutto, pelle in tirare, naso un poco arricciato, mento piccolo in dentro e a punta, che apparisce sotto la mosca e un paio di baffettini.

Si crede che sia il più vecchio di tutti gli artisti del suo tempo; ma tale non sembra, nonostante l'aria quarantottina. Conserva un entusiasmo speciale per il quarantotto, e non sopporta che si mettano in canzonatura i fatti di quel tempo.

. . . .

L'arte sua è onesta, ma non sentimentale, lavora sul serio, ed egualmente la sua indole, lo induce a prender tutto sul serio.

. . . .

E dire che un verista intransigente e accanito come lui, ha incominciato la sua carriera artistica sotto la direzione di Luigi Mussini e poi sotto quella del Ciseri!

. . . .

Il Lega arriva col ragionamento fino ad un dato punto, ma fin lì ci arriva chiaramente, nettamente, con tanta convinzione di ciò che pensa e dice, che pochi, o meglio nessuno, lo somiglia da questo lato che è il più bello del suo carattere. Se discorrendo col Lega si sapesse smettere a tempo, il lato comico non verrebbe fuori nè da parte di lui, nè di chi parla con lui. Egli spiega francamente la misura della sua intelligenza e non ostenta una portata maggiore. Sopra una scala, mettiamo, di cento gradini, il Lega arriverà a cinque; ma fin lì ci arriva bene, e colla propria mente, ciò che forma la sua personalità.

. . . .

1884 ADRIANO CECIONI

XI.

Rimembranze Artistiche

Il servizio che le frasi rendono agli uomini

Quando ebbe luogo a Parma l'Esposizione italiana di Belle Arti, i giurati si trovarono fra loro molto discordi sul modo di giudicare i lavori; alcuni davano la maggiore importanza al soggetto, altri all'esecuzione. Per i primi, un quadro di più figure era più importante di un altro che ne contenesse meno; e nella scultura il gruppo era più importante della statua, anche se questa era meglio eseguita; ai busti e ai quadri di paesaggio, anche se molto ben fatti, non si dava alcuna importanza.

I secondi pensavano tutto all'opposto e davano, per conseguenza, maggiore importanza al lavoro meglio eseguito, fosse questo un busto, una sola testa, un paesaggio, un gruppo, o un quadro di molte figure.

Com'è facile immaginare, da questo diverso modo di vedere nacque un forte attrito. Quelli che davano tutta l'importanza al soggetto e alle dimensioni dell'opera, si fecero caldi difensori (nella scultura) della statua rappresentante *Colombo giovanetto*, dello scultore Monteverde, statua concepita molto romanticamente; e quelli che sostenevano l'importanza dell'esecuzione, preferivano una *Testa di vecchio* in terra cotta dello scultore Belliazzi di Napoli, lavoro mediocre, ma che ebbe la fortuna di trovarsi in una esposizione dove parve migliore di quello che realmente fosse; così almeno dicono anche i competenti.

Era un continuo passare dalla statua alla testa; i difensori del *Colombo* andavano in brodo di giuggiole guardando la statua, o di-

cevano con voce sentimentale: « Che bella posizione! Che faccia espressiva! Quanto sentimento in quello sguardo! Sembra proprio che intraveda l'America! » — « Ma che America! Non vede che quel ragazzo sta in quella posizione perchè sa che c'è un pubblico che lo guarda? »

E sulla *Testa di vecchia*:

« Convengo che sia trattata con verità, ma alla fin dei conti è una testa. » — « Ma se la testa è fatta meglio della statua, bisognerà bene considerarla come opera migliore! » « Ma altro è il fare una testa e altro una statua. » — « Ma se la testa è ben fatta e la statua no, abbiamo ragione di credere che l'autore della statua non sappia fare una testa e che l'autore di questa sappia fare una statua. »

Era un dire da una parte e dall'altra, senza intendersi. I giurati che sostenevano la testa erano fiorentini, non professori, ma invece caldi propugnatori delle nuove idee artistiche; gli altri erano tutti professori e conservatori delle vecchie teorie accademiche.

Lo scultore Giosuè Argenti di Milano si fece caporione della difesa della statua del *Colombo*, e mentre cercava di esagerare i pregi di questa, poneva ogni studio nel disprezzare la terra cotta. Ma egli veramente non discuteva, faceva delle mosse quando gli altri parlavano, ciò che gli procurò un'ammonizioncella da parte di due giurati.

Mentre i difensori della testa si sgolavano per indurre gli affascinati della scultura romantica del *Colombo* a prendere in seria considerazione la terra cotta, comparve uno che si qualificò per giurato, scusandosi di esser giunto in ritardo. L'aspetto giovanile del nuovo venuto incoraggì i sostenitori della *Testa*, e uno di essi prendendolo a braccetto, lo condusse presso la statua del *Colombo* che egli aveva manifestato il desiderio di vedere. Non appena furono lì giunti, il giurato, che era il signor Galletti, scultore residente in Roma, cominciò a disprezzarla, dicendo che il concetto era rubato da una cattiva vignetta di un romanzo e, senza mostrare veruna indulgenza per questo lavoro, lo chiamava un ragazzo svenevole, con i capelli di cotone, la faccia leziosa, le gambe lunghe, le mani vizze.... L'altro giurato lo guardava a bocca aperta, ed il Galletti seguitava a dirne sul *Colombo* di tutti i colori.

— « Dunque per lei in questa statua non c'è assolutamente niente? »

— « Proprio niente. »

Questo parere franco e ardito fu ripetuto per filo e per segno nel riassunto dei pareri, nè il Galletti ritirò una sola parola di quanto aveva detto.

L'Argenti, a cui premeva che il *Colombo* avesse un primo premio, condusse Galletti nuovamente alla statua, facendo uso di ogni artifizio per indurlo a cambiare di opinione.

Il fatto sta che in una delle adunanze preparatorie, fatte a sezioni separate, il giurato, che riassumeva i pareri, cominciò a dire:

« Il signor B. in seguito alle tali e tali ragioni conferirebbe alla statua rappresentante *L'innocenza* la medaglia d'argento. Il signor M. mentre crede, per molte ragioni, pregevole il busto rappresentante *La mestizia*, non potrebbe conferirgli, tutto considerato, un premio maggiore di una medaglia di bronzo. »

Quando giunse a parlare del Galletti, disse che stante gl'infiniti difetti che egli aveva trovato nella statua del *Colombo*, credeva inutile, che, dopo un parere tanto spietato, si parlasse di premio. Ma il Galletti, confermando per intero quanto aveva detto, concludeva dicendo che PER L'IMPORTANZA DEL LAVORO egli conferiva a quella statua la medaglia d'oro.

Immaginarsi l'effetto che produsse negli altri giurati quella conclusione! Era un guardarsi scambievolmente, uno spalancar di occhi.... Nessuno si sapeva raccapezzare. Le facce dei giurati mostravano di non sapere se dovevano atteggiarsi a ilarità.... oppure....

« Ma.... scusi, signor Galletti, lei non ha detto che il soggetto è rubato da una cattiva vignetta di un romanzo, che la figura è stucchevole, la faccia leziosa, i capelli cotonosi, le gambe lunghe, le mani vizze.... »

— « L'ho detto e lo sostengo, ma PER L'IMPORTANZA DEL LAVORO, io do al *Colombo* la medaglia d'oro ».

— « Ma, scusi, a un lavoro che ha tutti i difetti da lei notati, non si potrebbe dare neanche una menzione onorevole; come fa ella dunque a dargli il primo premio? »

— « PER L'IMPORTANZA DEL LAVORO ».

— « Ma che vuol dire L' IMPORTANZA DEL LAVORO? »

— « Eh!... L' IMPORTANZA DEL LAVORO! »

Egli non diceva altro, aveva trovato quella frase dietro la quale si era trincerato, e a qualunque domanda o osservazione egli rispondeva: « PER L' IMPORTANZA DEL LAVORO ».

« Ma vede, il signor G. che ha trovato in quella statua qualche cosa di buono le conferisce la medaglia di bronzo; lei che non ci trova alcun merito le dà la medaglia d' oro, o allora? »

Ed egli ripeteva di esser venuto a quella determinazione PER L' IMPORTANZA DEL LAVORO.

Chi gli faceva un discorso, chi un altro, chi rideva, chi lo guardava meravigliato, ed egli rispondeva a tutti la solita frase, che rimase conficcata negli orecchi di tutti i giurati di quella esposizione. Non c' era nemmeno da inquietarsi, essendo la cosa in sè stessa troppo comica. E perfino alla stazione di Parma, quando egli partì da quella città, gli fu ripetuto:

« Dunque, Galletti, la statua non ha alcun merito, ma ciò nonostante tu le hai dato un primo premio? »

— « PER L' IMPORTANZA DEL LAVORO », egli soggiunse partendo.

15 giugno 1884

LA FORCA

XII.

Galleria Lega-Borrani [1]

I.

Dove una volta gli eletti ingegni di Giacomo Leopardi, Pietro Giordani, Alessandro Manzoni, Pietro Colletta ecc., si ritrovavano insieme agli altri insigni scrittori dell'epoca loro, quelle sale, che hanno accolto tanti uomini grandi e servito alle più serie ed importanti conversazioni, hanno oggi cambiato d'ufficio.

Sulla piazza di S. Trinita, precisamente nel cuore di Firenze, dove tutti gli stabili son destinati ad uso di locanda, di banco o banca, di club o casino, questo, fabbricato si vede a buona luna, non ha, perdendo il sig. Vieusseux, subìto lo smacco di vedersi profanato da un banchiere, demoralizzato da un locandiere, o avvilito da un cambiamonete, ma non ha fatto che cedere il posto del libro al quadro, passare dall'opera di letteratura all'opera d'arte.

Arte! Gran parola! parola che ai nostri tempi è arrivata fino a suscitare nei suoi cultori delle passioni come in politica. Gli artisti infatti si dividono oggi come in parlamento: sinistra, estrema sinistra, centro, destra ed estrema destra.

L'estrema sinistra è rappresentata da gente che ragiona e che fa dell'arte una questione razionale; l'estrema destra è rappresentata da artisti che lavorano a caso, schiera di gente la cui produzione è l'arte *mantenuta*, stipendiata e serva umilissima di chi la paga.

La guerra è accanita; l'estrema destra si tiene in guardia

(1) Il lettore ritroverà in questo articolo alcune ripetizioni delle cose già dette nella biografia del Borrani e in quella del Lega e che l'autore facendo stampare egli stesso, avrebbe probabilmente tolto. Ma non ci è sembrato aver noi il diritto di far mutamenti.

ha gran paura dell'estrema sinistra e provvede alla sua sicurezza coll'arruolare nuove reclute. Staremo a vedere la fine. Per ora le considerazioni dell'arte sono a tal punto che non si ha cuore a parlarne.

Io amo gli artisti e li studio; e fra le cose che sono riescito a spiegarmi in questo attrito, una sola è rimasta ancora allo stato di problema, ed è questa: ho potuto avvertire che fra gli scultori c'è più marcio che fra i pittori. Il pittore è più gentile, più buono e più sincero; lo scultore è più triviale, più venale e più coperto. Vorrei sapere se ciò tiene alla professione, o a qualche altra cosa. o a cause particolari. Basta! Non è qui il caso di trattenersi su tale argomento e ci ritorneremo a suo tempo. Del resto, è inutile ora chiedere informazioni sul conto di un artista a qualche suo collega; l'artista è valente se il collega a cui vi rivolgete è del medesimo colore; è un'asino se il collega è di colore opposto. Questo è ciò che succede fra gli artisti; e noi lasciamoli fare, nè pretendiamo, noi profani, d'inoltrarci nell'intimo della questione; essi sanno farsi ragione da sè, e son pronti a rificcarci in gola tutti gli spropositi. Dunque, giudizio! Io, come profano, non potrei decidere di chi sia la ragione e di chi il torto; non è mia abitudine pronunziarmi in cose che non sono di mia competenza, nè di ficcarmi dove non ho ragione d'essere. Quello però che non esito a dichiarare si è che ho della propensione per l'estrema sinistra dell'arte, forse perchè con gli artisti che vi appartengono si può passare un'ora piacevole, mentre con gli altri no.

Ed è infatti con un artista accanito nella questione e pieno di poesia per l'arte, che salgo le scale dell'ex-gabinetto Vieusseux per visitare la galleria Lega-Borrani e C.^{i}

Quante cose non mi sono venute alla mente salendo quelle scale! Quante volte pensavo, osservando quella porticina sul primo pianerottolo, vi sarà passato l'infelice Leopardi! e mi venivano alla mente i suoi versi:

> Fortunati color che mentre io scrivo
> Miagolanti in sulle braccia accoglie
> La levatrice!....

E riflettevo che eravamo noi quei miagolanti, che oggi fatti vecchi nella noia o sfortuna, ripetiamo questa grande ironia ai nuovi nati.

II.

Giunti fra i quadri, il mio amico mi lasciò per andare a discorrere coi suoi colleghi, ed io rimasi lì con un signore che conoscevo di vista, e col quale attaccai subito discorso.

« Bello! (diceva egli richiamando la mia attenzione sopra un quadro ch'io non sapevo apprezzare); non vede come sono contornati questi lineamenti? Guardi il panneggiamento di questa figura! osservi bene la bellezza della posa! Sa Ella che questa Galleria può vantare di aver le opere dei nomi più imponenti degli artisti moderni, principiando dal cav. prof. comm. Stefano Ussi; prof. Lorenzo Gelati, suo rispettabile cugino; cav. prof. Gabriele Castagnola, autore di quella famosa e lodata *Monaca* che Ella vede là atteggiata con tanta espressione; prof. Luigi Bechi, autore di quelle due *Figure scherzose e danzanti* atteggiate con tanta naturalezza; cavalier prof. Carlo Ademollo, autore di quella vaga *Donzella che vende i fiori*? Ah! vorrei aver proprio avere l'abilità del mio tenero amico Antonio Pavan, per poter fare la descrizione che meritano questi lavori.

— « Cosa non direbbe egli su questo lavoretto del prof. Amos Cassioli, degno allievo del tanto rinomato e famoso prof. cav. Luigi Mussini e autore di questo quadretto composto con tanta maestria e finito con tanta accuratezza; qui ci si vede il professore!!.......

— « Scusi, giacchè vedo che Ella è così bene informato, mi saprebbe Ella dire di chi sia il quadro di quest' *Uomo che tosa una pecora?* » — « Precisamente non so... ma credo, se non erro, che sia di un certo Ferroni. Questo è un pittore che molti artisti vogliono abile, ma io non divido punto la loro opinione. Prima di tutto in questo quadro il soggetto è di nessuna importanza; poi quel modo di colorire.... Infine sa Ella come faccio a chetare quelli che me lo lodano? Questi professoroni che ho citato poco fa, marciano benissimo e si levano di belle soddisfazioni, e questo pittore, credo che vada avanti.... non so precisamente come.... ma poco bene!

« Dunque m'insegna che se la sua pittura fosse buona la pagherebbero di bravi quattrini. »

— « E questa donna che dà da bere a quella ragazza? »

« Credo che sia di un certo Gioli. Mi dicono che egli sia ricco, ed io ci ho gran piacere per lui, poichè, per quanto anch'esso sia molto stimato, credo che con quella pittura ci sarebbe da fare dei lunari. »

— « E quel paese? »

— « Oh! quanto al paese, finchè ci saranno al mondo quelli dell'insuperabile prof. Markò, io non mi occuperò di guardarne altri. »

— « E quella donnina che fa la calza con quel gatto che le tira il filo? »

— « Quello poi mi è affatto ignoto. »

In questo mentre sopraggiunse il mio amico, e vedendomi tutto intento ad osservare questo quadretto, prese la parola e disse: « È una disgrazia per l'arte che l'autore di codesto quadro goda il benefizio di essere ricco. Un artista così costruito occorrerebbe che si trovasse alle prese col bisogno perchè, costretto a lavorare con quei numeri e potenza di fare, darebbe sviluppo ad importantissimi lavori di vera pittura moderna. »

— « Solite esagerazioni » interruppe il primo Cicerone « non nego che il quadro sia bello; anche a me piace moltissimo; ma cosa c'è d'importante in una donna che fa la calza? »

Ed il mio amico sempre pronto ad impugnare una questione:

— « C'è quello che tanto Lei, come tutto il pubblico che la somiglia, non arriverà mai a capire. »

Poi, rivolgendosi a me: « Io non ti parlerò ad uno ad uno di tutti questi lavori; Ferroni, Cannicci, Lega, Signorini, Gioli e Costa romano, sono ormai troppo noti ed il loro nome ha già preso importanza nella storia dell'arte moderna.

« Ferroni si conferma, Signorini si sostiene, Cannicci progredisce e Lega pure; Gioli va avanti a gran passi e la sua pittura è piena d'avvenire. Il Banti si mostra al pubblico per la prima volta con quel quadretto, e vorrei che tu fossi artista per poterne capire il merito.

« La signora Gioli anch'essa ci ha fatto la sorpresa di apparire nel nostro ambiente con quel quadro di paese, e noi la salutiamo con gioia, perchè quel quadro è per noi un buonissimo lavoro, giusto come pittura ed onesto come fattura. Il male si è che anche essa gode il benefizio di una troppo bella posizione per potersi occupare

dell'arte. Ma ammesso che questa occupazione si manifesti in lei come una necessità morale, allora rifugga, giacchè ella non ha bisogno di vendere, da questa banale *coquetterie* di fattura, corteggiata da tutti questi disperati che hanno bisogno di piacere al negoziante. Il realismo solo è il principio che deve informare l'opera d'arte moderna, perchè solo con questo mezzo l'arte si farà strada nell'avvenire, camminando sopra tutti i pittorini di cifra, di tappeti e di maschere ».

ADRIANO CECIONI

XIII.

Giuseppe de Nittis

Nel 1864 un giovinotto piccolo, elegantemente vestito, piuttosto brutto di viso, ma di aspetto e modi distinti, suoleva venire a trovare Federigo Rossano che dipingeva un quadro nel mio studio a Napoli. Le visite erano frequenti, si può dire quotidiane, e la conversazione fra questi due amici si prolungava sempre con un parlare continuo e sottovoce. Un giorno, verso le ventiquattro, uscimmo tutti e tre insieme dallo studio; il Rossano, dopo alcuni passi, ci lasciò, ed io e questo giovane seguitammo per via Toledo. Strada facendo, gli domandai se aveva nessuna conoscenza alla Posta, dove io doveva riscuotere un vaglia. Egli mi rispose con premura e cortesia, facendomi peraltro un'impressione ingratissima, parlando a voce alta e con la bocca molto aperta per lo sforzo che faceva a pronunziare l'italiano.

Una volta venne a trovare il suo amico Rossano di mattina, e mentre questi si disponeva a partire con lui, mi disse: « Adriano, vieni anche tu, noi andiamo a vedere l'Esposizione della Promotrice ». Io presi il cappello e andai con loro.

Appena messo il piede nella stanza di entrata dove, mi pare, si deponevano le mazze e gli ombrelli, fui attratto da un quadretto di paese situato in alto, il cui aspetto onesto e modesto, in mezzo a quella pittura sfacciata, mi fece l'effetto di una donna per bene in un luogo di perdizione. Si vedeva in esso una pianura divisa da un largo fiume, attraversato in alto da un passo di uccelli sopra un cielo nuvoloso; l'intonazione era grigia, fine e delicata. Io guar-

davo questo quadro con interesse, e mentre lo guardavo gli altri mi stavano accanto zitti zitti. Mi ricordo di aver detto con un certo entusiasmo:

« Sono sicuro che in tutta l'Esposizione non ci sarà un altro quadro che valga altrettanto ».

A queste parole il Rossano cominciò a voltare la testa in qua e in là, ora guardando me ed ora il suo amico, il quale aveva fatto il viso bianco.

« Ecco qua, questo è il pittore, » disse Rossano abbracciando tutto contento Giuseppe de Nittis che era molto commosso nel sentir dire dal pensionato dell'Accademia di Firenze, che il suo quadro, posto in alto nella stanza degli scarti, era la cosa migliore dell'Esposizione. Io lo guardavo e gli dicevo a voce piuttosto alta e concitata:

« State sicuro che un altr'anno i primi a farvi gli elogi saranno quelli stessi che vi hanno posto il quadro fra gli scarti. »

E così fu.

L'anno di poi il De Nittis espose due quadretti finissimi per colore e per disegno, ma tanto fini, che visti in mezzo a quella pittura ordinaria, scenografica e teatrale dell'ultima scuola napoletana, sembravano qualche cosa di scelto, di trovato, in qualche parte di mondo lontana. Uno di essi, il *Novembre*, è un quadretto dove un cielo turchino, sereno, senza l'accenno del più piccolo nuvolo, come è il cielo ripulito dal vento, forma la metà del quadro, ove un orizzonte si disegna nettamente.

Questo contorno pulito e *scritto*, si può dire, come si vede solamente quando la temperatura è raffrescata, spiega per sè stesso il titolo del quadro. In una strada che conduce in un paesetto che appare in fondo sull'orizzonte, corre un calesse carico di gente diretta al paese. In questa strada, anch'essa ripulita dal vento, è reso conto dell'attrito con una precisione inappuntabile; le rotaie, il corricolo, la gente sopra, in minima proporzione, perchè il corricolo è posto in lontananza, sono fatte con finissimo gusto e distinzione e senza la preoccupazione di mostrar talento. Sul davanti c'è uno stagno sul quale galleggiano due o tre foglie secche, mentre le altre cadute si vedono rintuzzate dal vento nei bordi e nei punti dove appoggiano in terra alcune travi che sono al di là dello stagno. Alcuni alberetti, quasi spogliati, e disegnati come solamente

il De Nittis sapeva disegnare, completano l'aspetto melanconico che ha la campagna in quella stagione anche quando il tempo è bellissimo. Così in quel quadro, dove le foglie in qua e in là sparpagliate e rintuzzate, la pulitezza squallida della strada e del cielo, fanno vedere tanto bene che è tirato vento, uno di quei venti di novembre che accelerano il cader delle foglie. Tutto è fatto in quel quadro abilmente e onestamente, e con tale amore che reca tanto piacere a chi guarda. Tutto è fatto con eguale interesse, le foglie cadute, non sono eseguite a tocco, ma cercate per forma e per colore come le travi, gli alberi e ogni altra cosa. Tutto è trattato sul serio e con pari amore, perchè il De Nittis era troppo persuaso che in natura non c'è nulla di più, nulla di superfluo, nulla di decorativo; in natura non c'è la decorazione; tutto ciò che si vede ha la sua ragione di essere, nè si può omettere dall'arte senza mostrare ottusità di mente, e volgarità di animo.

Un tutto giusto non si può ottenere che dalla quantità delle sue parti. Questo principio aveva entusiasmato il De Nittis, gli aveva aperta la mente, lo aveva infiammato d'amore per la natura e per l'arte. Arte, arte sola! Tale deve essere, com'ho detto, il solo motto di un artista; e in quel momento per il De Nittis non vi era che arte; tutto era niente all'infuori di essa.

***

I quadri del De Nittis fecero chiasso, entusiasmarono gli artisti, e furono scelti per esser messi nella Pinacoteca di Capodimonte a Napoli, dove attualmente si trovano.

Quando il De Nittis dipingeva il *Novembre*, era preoccupatissimo dall'idea di render bene l'aria per colore, valore e fattura; la fattura lo preoccupava maggiormente perchè, egli diceva, il tono turchino del cielo in modo che sembri uno smalto, è cosa che non si può ottenere col pennello; il quale, per quanto di setola sopraffine, non arriverà mai a dar l'idea dello smalto. Io che udivo e vedevo chiaramente perchè egli dipingesse il quadro nel suo studio, mi limitavo a dirgli: « Non ti scostare dal semplice, lascia andare i processi. » E gli diceva ciò nel vedergli mettere il colore sulla tela col mestichino.

Per farsi un'idea del modo fine di vedere del De Nittis, basti dire che la natura gli sembrava in molti punti smaltata, specialmente nell'aria; e per ottener questo effetto non si stancava a fare dei nuovi tentativi i quali davan luogo fra lui, Rossano, De Gregorio e me, a delle continue discussioni sul tecnicismo. Figurarsi poi l'effetto che producevano in questi quattro artisti le scipitaggini stampate nei giornali dalla Critica profana.

*
* *

Così il De Gregorio come pure io, consigliammo il De Nittis a ritirarsi a studiare in campagna, ciò che egli fece subito e volentieri. Noi andavamo di tanto in tanto a trovarlo, e facevamo un ritorno piacevolissimo, pensando a questo ingegno di carattere nuovo e discorrendo dei suoi studi e del suo talento. Ogni nostra visita era per lui una festa; lo trovavamo sempre a dipingere all'aria aperta, quando in una strada, quando in un campo. Lavorava e cantava: faceva dei piccoli studi uno più interessante dell'altro; il chiaroscuro formava allora il principale argomento dei suoi studi, e ciò si vedeva chiaramente dalla scelta degli effetti e dal modo di risol verli sempre con parsimonia di colore.

Si capiva che egli, di fronte ad un effetto rimaneva colpito superiormente dalle ombre, perchè in modo superiore queste poi uscivano da lui. Faceva degli studi di rapporto ed aveva nell'occhio la misura di precisione, perchè nei suoi lavori di quel tempo, mentre tutto è nettamente descritto, non si è mai dato il caso che egli apparisca duro in veruna parte; e così risolveva il problema, perchè la morbidezza e l'avanti-indietro, devono risultare dalla giustezza del rapporto e non dall'alterazione dei toni, come si faceva per ignoranza dalla scuolaccia passata, e nemmeno si deve ammorbidire con sciupature, inbolsimenti e sbavature, come fanno i più idioti della scuola moderna.

Gli studi che faceva allora il De Nittis erano preziosi, perchè l'idea del pubblico non interveniva a corrompere la sua natura di artista; anzi egli sdegnava di piacere alla massa; nè si poteva studiare come egli studiava a fare quelle ricerche, senza essere animati

da questo sdegno, o per lo meno essere interamente distratti dall'idea del pubblico.

*
* *

Finezza ed eleganza erano le caratteristiche del suo talento; egli possedeva queste qualità come dote naturale, ed io gli diceva sempre che egli era il chiamato a rendere il lato elegante della natura, lato fin allora da nessuno osservato, non visto, e per conseguenza nemmeno tentato.

Gli facevo osservare che in natura tutto è distinto, ben fatto, scrupolosamente finito; e quindi un quadro deve avere aspetto calmo e gentile, semplicità di fattura, e nessuna bravura, quindi gli ponevo a paragone i colori, i soggetti e le pennellate dei quadri da esposizione, e gli parlavo con disprezzo della pittura storica, allora tenuta in tanto pregio a Napoli.

Gli narravo poi di Firenze e degli studi nuovi che gli artisti di quella città facevano, e gli citava in special modo il Signorini e il Banti, insieme agli altri che avevano fatto la rivoluzione nell'arte, e lui ascoltava, e si esaltava all'idea di conoscer questi artisti e di piacer loro. Nè minore era l'entusiasmo che il De Gregorio ed il Rossano provavano per le nuove idee, e per la città ove queste avevano sede. Firenze era diventata per essi una città ideale; una città che bisognava vedere ad ogni costo. Infatti non tardò molto che tutti e tre vi capitarono.

I discorsi sul rinascimento dell'arte, sul modo d'interpretar la natura, sul genere di studi da farsi, sull'amore che per essi bisognava sentire, suscitavano, come abbiamo detto altre volte, in chi si consacrava agli studi del realismo, un sentimento di disprezzo e di scherno per gli antichi, e maggiormente per quelli, salvo pochi, che godevano fama di grandi. Il pittore delle tre maniere, Raffaello per esempio, non si poteva più nominare. E questo disprezzare e schernire gli antichi è facile a spiegarsi, se si considera che il grande amore ed entusiasmo sentito per l'arte nuova aveva per logica conseguenza il disprezzo per la vecchia. Chi rimaneva persuaso dalle ragioni dei veristi, diventava, anche se non artista o principiante nell'arte, un beffardo; per la semplice ragione che le opere esistenti nelle gallerie non rappresentavano il vero. Quindi in questa

reazione di un'arte contro un'altra in cui non si faceva questione di merito individuale, quanto maggiore era l'entusiasmo per la nuova, tanto maggiore era il disprezzo per la vecchia; ed il De Nittis, che si commuoveva davanti a un alberetto, alla macchietta di un contadino, a una strada fangosa, a un cielo nuvoloso, era fra quelli che non avevano misura nel giudicare gli antichi, nell'inveire contro le accademie, contro l'arte ufficiale che egli chiamava indegna, stupida, servile, deridendo gli artisti che la facevano, i professori, le autorità, e gli artisti titolati in genere. Il De Gregorio, che si interessava più di chiunque altro agli studi del De Nittis, diceva sempre: « Mi fido molto del suo ingegno; ma non mi faccio illusioni del suo carattere. » Egli era di parere che nel De Nittis non ci fosse una base seria, benchè tutte le volte che andava con me a trovarlo in campagna, il De Nittis ad ogni loro elogio rispondesse pieno di consolazione:

« Io non voglio altro; a me basta che i miei lavori piacciano a voialtri ».

***

Nel 1867, il De Nittis andò a Firenze dove il suo amico, cioè lo scrivente, era tornato da pochi mesi, durante i quali non aveva fatto, si può dire, che parlare di lui, e degli altri carissimi e bravissimi Marco De Gregorio e Federigo Rossano.

Il De Nittis portò seco alcuni quadri che piacquero a Firenze impossibile dir quanto. Piacquero tutti indistintamente e, superiormente, *La nevicata* e *Una Diligenza in tempo di pioggia*. Il successo di questo quadro giunse al fanatismo. Si vedeva una strada fangosa con una diligenza, tinta di giallo dalla metà in su, che andava verso l'orizzonte, un muro fradicio, un cielo cupo con dei nuvoloni scuri e quasi neri sull'orizzonte, di dove sembrava venire un temporale; uno strappo nell'aria che lasciava vedere un po' di chiaro, ciò che rendeva tanto bene l'agitazione di un cielo burrascoso, ed aumentava la tristezza dell'effetto. Tutto questo eseguito in modo tale da far rimanere stupito chiunque, specialmente gli artisti che sanno quanta difficoltà costi il render per forma e per colore il fango, i ciottoli, la massicciata, le rotaie nella mota, i monti di spazzatura; tutte cose della più grande difficoltà e che il De Nittis faceva a perfezione.

La nevicata, e mi pare anche la *Diligenza*, andarono venduti nella Promotrice di Firenze, dove erano esposti insieme agli altri suoi lavori.

Il De Nittis aveva stabilito di andare a Parigi. Invece si trattenne a Firenze un breve periodo di tempo, stando sempre con me, e moltissimo anche col Signorini. Tutti e tre insieme andavamo il giorno a fare delle visite agli artisti ai loro studi, e la sera al caffè Michelangiolo dove avevano luogo le solite discussioni sull'arte.

Il successo che il De Nittis ebbe in Firenze accrebbe in lui smisuratamente l'amore dell'arte per l'arte e l'avversione per le antichità, le accademie e l'officialità artistica, contro la quale era divenuto insolente. Il carattere canzonatore dei Fiorentini contro tutto ciò che esce dal semplice poteva urtarlo, come appartenente ad una razza di abitudini spagnuole; ma invece lo fanatizzò, perchè pareva a lui tanto giusto, tanto naturale che si mettessero in canzonatura le leziosità, le sdolcinature sentimentali, le arie d'importanza e di gravità, la serietà teatrale, gl'incontri e gli accompagnamenti alle stazioni, i pranzi d'onore, tutte cose inutili e noiose tanto per chi le fa quanto per chi le riceve.

Nel 1868 il De Nittis andò a Parigi, portando seco sei o sette lavori. Dopo pochi giorni, mi scrisse una lettera piena di belle notizie, narrandomi la festosa accoglienza ricevuta dal pittore Gaudron (se non sbaglio), l'incontro dei suoi quadri, un pranzo ricevuto; tutte cose che lo resero felicissimo della sua andata a Parigi.

Dopo poco scrisse che aveva venduti i quadri; e che aveva conosciuto il Meissonier, dal quale aveva avuto dei forti incoraggiamenti, e delle brillanti proposizioni per lavorare nello studio. A questo proposito mi domandava consiglio; gli risposi subito, dicendogli: « Mantienti indipendente. Tu non puoi essere scolaro di nessuno; prima perchè non ne hai bisogno; poi perchè è contro i nostri principî. » Il De Nittis non andò a lavorare dal Meissonier.

Parigi gli aveva fatto una grande impressione; me ne scriveva continuamente dicendomi: « Vorrei che tu ci fossi, che tu vedessi. Ogni cosa che mi colpisce mi fa pensare a te. » E un'altra volta: « Qui mi sono persuaso che avevi ragione tu, quel giorno, nella questione delle perle e il corallo; io ho bisogno di acquistar brio nel colorito. » Questa lettera si riferisce ad una discussione avvenuta fra lui e me in via Tornabuoni in Firenze, di faccia

alla vetrina di un gioielliere. « A me piacciono infinitamente le perle, e punto il corallo » diceva il De Nittis; ed io, che sosteneva il corallo, faceva osservare all'amico che il prediligere troppo tutto ciò che era grigio, sembrava quasi un partito preso:

« L'urto che ricevi alla vista dei colori vivaci, ti confina un poco troppo nella gamma grigia che è la caratteristica della tua pittura, caratteristica che non ha bisogno di progredire. Io vorrei che d'ora innanzi tu facessi delle ricerche nel colorito per completare la tua tavolozza ».

* * *

Egli non faceva che scrivere di Parigi, e ripetere che il suo fanatismo per quella città aumentava di giorno in giorno. Dopo alcuni mesi, scrisse che era per ammogliarsi, dichiarando che aveva stabilito di fare questo passo, dal momento in cui avevo preso moglie io.

L'eccessivo fanatismo per la *coquetterie* e il matrimonio con una francese, cominciarono ad esercitare una nuova influenza sul suo carattere. Anzi dal seguito di quella stessa lettera, si capiva che era vicinissimo a transigere con quel programma d'arte del quale era stato sostenitore accanito in Italia. Infatti, il primo passo fu quello di mettersi sotto l'egida di Gérôme, e di esporre qualificandosi come suo allievo. Io non approvai mai questa sua risoluzione; non potevo persuadermi che il De Nittis si fosse adattato a fare scrivere sotto i suoi quadri esposti: *Élève de Monsieur Gérôme*, nonostante che egli si giustificasse, dimostrando che per far carriera a Parigi. era indispensabile dichiararsi allievo di qualche gran nome.

In un'altra lettera, scrisse che era entrato in relazione con un certo Reitlinger, negoziante di quadri, il quale gli aveva offerte mille lire al mese, se lavorava solamente per lui. Il De Nittis accettò l'offerta; e così, con Gérôme da una parte, e Reitlinger dall'altra, cominciò la sua carriera a Parigi.

Nelle sue lettere era un continuo manifestare il desiderio che io pure andassi in quella città; e, per rendere ciò possibile, incominciò a procurarmi la vendita di alcuni lavori in terra cotta, rappresentanti dei beceri fiorentini, e dei preti. Dopo, mediante la fotografia mi fece avere la commissione di eseguire in marmo il *Bambino col*

gallo per l'esposizione del *Salon* del 1870. Nel marzo di quest'anno, dopo che il lavoro era già stato consegnato al *Salon*, la moglie del De Nittis, m'inviò per ordine del suo marito, il seguente telegramma « *Partez, si non occasion perdue* ».

La partenza ebbe luogo subito, e l'occasione era il far dei ritratti in terracotta a dei pittori prima che andassero in campagna.

Usava sempre allora in Parigi la pittura di Meissonier, e tutti i pittori di moda, fra i quali era entrato anche il De Nittis, trattavano i soggetti dei tempi di Luigi XIV e di Luigi XV. Infatti il De Nittis aveva preparato e condotto fino ad un certo punto un quadro assai grande rappresentante, mi pare, una colazione ai tempi di Luigi XIV. Questo quadro, però, non andò avanti.

« Perchè, » gli dissi una volta, « non trattar dei soggetti con i nostri costumi? »

« Perchè non vanno; qui tutti dicono, che per tali soggetti basta la fotografia. »

Un giorno il De Nittis cominciò a parlare con grande fanatismo del Fortuny e del suo quadro *Le mariage en Espagne*. Ne parlava con enfasi; non trovava parole bastanti per dirne tutto il bene che ne pensava.

Io, che ho il vizio, di giudicare qualche volta le opere senza averle viste, facendomene un'idea dal modo con cui me ne viene parlato, e dal genere di successo che hanno avuto nel pubblico, capii di che si trattava; e quando vidi il quadro, grande circa un metro per ottanta, mi accorsi di non essermi ingannato.

Io guardando il lavoro, mantenni un silenzio glaciale, che il De Nittis e sua moglie non ruppero mai. Alberto Goupil, nel cui negozio era esposto il quadro, non faceva che ripetere ai visitatori l'età dell'autore. Il quadro fece furore; saliva di prezzo tutti giorni, e fu comprato per settantamila lire da Madama de Cassan, a dispetto di Stewart che ne aveva offerti sessantamila. E questi non sono prezzi inventati, come fanno i pittorini del giorno per farsii valere, ma sono veri, perchè Stewart, ai cui figli lo scrivente faceva i ritratti in quell'occasione, tornò a casa tutto stizzito contro Madama de Cassan, perchè aveva offerto diecimila lire in più alle sessantamila offerte da lui.

Fortuny diventò in quel momento *l'homme du jour, l'homme du succès;* non si parlava che di lui. La sua pittura minacciava di

fare uscir di moda quella di Meissonier dalla quale proveniva. Questi fatti producevano nell'animo del De Nittis un grande effetto. *Arriver à cette hauteur là*, era il suo sogno dorato.

Erano passati quindici o venti giorni dalla visita fatta al quadro famoso, e nessuno di noi due sebbene stessimo di casa insieme, entrò mai a parlarne; era una questione delicata; il De Nittis non poteva ritirare tutto il bene che ne aveva detto, ed io non potevo concedere; per cui si parlava di tutto fuori che del quadro; ma un bel giorno, gira e rigira, il discorso cadde su Fortuny, ed appena entrato in ballo questo nome, il De Nittis disse subito: — A te il suo quadro non piace? » — « Di tutte le cose se ne può dire un gran bene come un gran male, secondo il lato dal quale si osservano e si considerano; mentre capisco che quella pittura si possa portare da alcuni alle stelle, io la vedo dal lato soltanto che m'obbliga a dirne male. »

Il De Nittis capiva; e sebbene fosse già cominciato in lui il tormento del doppio bisogno di trovarsi bene col pubblico e cogli amici che stimava, pure in quel momento, ripensando ai primi amori coll'arte e a quel programma di fronte al quale non potevasi dir bene della pittura di Fortuny, disse, senza che a me riescisse indovinare il motivo di tanta curiosità:

« Il giorno del *vernissage* tu vedrai i quadri che ho esposti al Salon, e dopo ti prego di dirmene francamente, magari brutalmente, senza pensare a farmi dispiacere, la tua impressione. »

Infatti in quel giorno, dopo visti i quadri, gli dissi subito:

— « Giacchè tu vuoi sapere la verità, ti dirò francamente che tu hai dipinto questi quadri sotto l'influenza dell'impressione ricevuta dalla pittura di Fortuny. »

— « È verissimo. »

— « Ma che hai bisogno di copiare gli altri, tu? »

⁂

Un giorno, mentre facevo il ritratto al pittore Vibert, presenti i pittori Belcourt e lo spagnuolo Zamacois, il discorso cadde sul talento del De Nittis, ed a me scappò detto che questo pittore non era stato capito a Parigi:

« Oh! non, monsieur; je vous prie de croire qu'on l'a compris: on a bien compris que c'est un jeune homme de talent, » disse il

Belcourt; ed io, urtato da quel tono di protezione, e di stizza repressa, sostenni che l'ingegno del *jeune homme* non era stato capito.

Alcuni giorni dopo, il De Nittis, facendo cadere il discorso su Parigi, cominciò a dire che era un paese difficile... che bisognava andar rilenti a dire il proprio parere... : « Il ne faut pas dire trop franchement ce qu'on pense... » Io, che capii dove voleva andare a finire:

« Come, ho fatto male a dire che tu non sei stato capito a Parigi! »

— « Non conviene, caro Adriano, urtare. Sai come hanno detto? « Qui est ce monsieur qui vient nous imposer ses volontés? »

Egli mi dava delle lezioni di *savoir faire*, non solamente nel proprio interesse, perchè temeva che il lodare il suo talento in quel modo producesse un effetto contrario, ma anche nel mio, perchè desiderava e sperava che il mio naturale si piegasse a far la medesima carriera in quella città.

***

Intanto, egli aveva cominciato a trasformare la sua pittura, passando dalla ricerca del giusto, a quella del *très-joli;* dalla precisione alla negligenza; dalla semplicità alla bravura; e una delle prime prove fu fatta in quel quadro dei suonatori d'organetto in un viale che conduce a Bougival.

***

Quando scoppiò la guerra tra la Francia e la Prussia, egli ritornò in Italia, andò a Barletta, suo paese, e dopo a Portici, e ritornò a Parigi nel febbraio del 1872. In Italia fece degli studi e dei quadri, fra i quali quello rappresentante *La grande strada da Napoli a Brindisi*. Questo quadro, sebbene piccolissimo, fu rimarcato al Salon del 1872 ed ebbe un vero successo. *Eh bien! M. Joseph De Nittis, continuez à suivre cette route-là; vous irez loin, très-loin...* ne diceva fra gli altri un giornale parigino.

***

Il nome del De Nittis si era molto accreditato, la sua fama aumentava ed era già diventato proprietario di una casa nell'Avenue Ulrich.

Nel 1873 andò a Londra in compagnia del Signorini; in questo stesso anno aveva esposto due quadri al *Salon* dei quali così scriveva il Signorini in una corrispondenza fatta al *Giornale Artistico* di Firenze:

« .... poi vi è un amico nostro, uno dei più distinti artisti di Parigi per squisitezza di sentimento, per finezza di osservazione, per eleganza di esecuzione; ed è Giuseppe de Nittis: egli ha esposti due quadri; uno è *La discesa del Vesuvio*, e l'altro *I crateri del Vesuvio avanti l'eruzione del 1872*. Sul primo il pubblico si ferma con molto interesse; e sul secondo lo attira la stranezza del motivo, che è una scena di lava che involge delle guide e delle elegantissime signore accodate le une alle altre sugli stretti orli infuocati dell'abisso che rugge. Con quanta intelligente osservazione siano rese queste graziose figurine, lascio immaginarlo a te che conosci bene quanto me, i belli studi che abbiamo visti di lui ».

In quell'epoca era a Parigi anche Giovanni Boldini, stabilito in quella città da poco più di un anno, e divenuto in questo corto spazio di tempo, famoso e ricco. Tutti e due questi artisti italiani avevano messo l'arte loro al servizio del pubblico, uno, il Boldini, apertamente e dichiaratamente; l'altro, il De Nittis, simulatamente, perchè egli ha sempre sentito fortemente il desiderio di piacere ai molti, e di essere stimato dai pochi, cosa impossibile ad ottenersi. Tutti e due si erano molto distinti per la ricerca dello *chic* nella cifra. Il De Nittis peraltro, per il desiderio di aver la stima dei realisti e di esser considerato come uno di essi, non si è mai interamente scostato da quell'ordine d'idee, come resulta dai seguenti brani di una sua lettera, pubblicata, per suo desiderio, nel *Giornale Artistico,* in cui si racconta di alcuni suoi lavori non ammessi al *Salon*.

« Parigi, 5 aprile 1874.

« *Caro Adriano,*

« Ecco giunto il momento in cui mi trovo in rotta completa, con la parte officiale degli artisti di questa esposizione, e, dopo tanto

tempo, non è che oggi che si presenta l'occasione per vedere accettato il mio carattere come in Italia. Però, non essendo questo il mio paese, e non trovandomi mai direttamente urtato con alcuno, ed anzi ricevuto con apparenze di stima, non ho mai avuto alcun diritto di rivoltarmi, nè di dire nettamente quali fossero le mie opinioni sull'arte, e specialmente su quella che essi facevano. Stanco però di questo sistema di simulazione, che tanto a noi ripugna, è da un anno a questa parte, che invece di limitarmi alla sola indipendenza del mio carattere, non avvicino che della gente a loro opposta, dichiarando che, in fatto di talento, io ne trovo in essa moltissimo. Così, a misura ch' io procedevo in questo sistema, e vedendo che la mia arte non aspirava, nè si contentava della sola espressione *c'est charmant*, ma che invece mirava ad acquistar l' interesse che ha acquistato nel nucleo degli artisti realisti, oggi, il resultato di tutto questo, mi ha portato alla legittima conseguenza di vedermi rifiutato al *Salon.*

« Caro Adriano, se vi è stato mai un fatto che mi abbia messo *à l'aise*, e in una posizione netta, è questo.

« Ora non ho più niente di comune con questa classe opposta ai miei principî.

« Il poco e nessun conto che facevo di loro, la mia ostinazione abbastanza palese nel non volerne avvicinar nessuno, l'assoluta indifferenza alle ricompense, mostreranno apertamente ch' io non accettavo nessuna dipendenza; e più lo mostreranno (e questo è più forte) veduto lo strombettio fatto dalla Società di opposizione realista il giorno che Degas è venuto a offrirmi di entrarci, qualificandomi come un appoggio alla Società e facendo comparire il mio nome in capo lista.

. . . . »

Qui intende parlare della *Società Anonima Cooperativa* che si formò dagli artisti realisti, allo scopo di combatter l'arte alla moda, e contava fra i suoi membri Degas, Sisley, Pissarro, Rouart, Lepic, De Nittis, G. Colin, Renoir, Lépine, M.lle Morisot.

***

Dopo la scissione con la parte officiale degli artisti, andò a Londra, di dove scrisse un'altra lunghissima lettera sulla Società dei realisti, che fu pubblicata nel *Giornale Artistico.*

Dopo essersi trattenuto alcuni mesi a Londra, venne a passare un poco di tempo a Portici. Poi ritornò a Parigi, quindi nuovamente a Londra. All' Esposizione Internazionale del 1878 egli era rientrato in carriera da vario tempo, e disimpegnò in quell' occasione una parte molto officiale.

In tutto questo spazio di tempo, egli eseguì parecchi quadri: *L'avenue des Champs-Elysées*, *Le bois de Boulogne*, *La place de la Concorde*, *En rue*, *Sulla Senna*, ecc., tutti quadri nei quali il De Nittis ha mostrato lo stesso talento, quel talento che non gli è mai venuto meno, e che gli ha procurato un posto fra i migliori artisti del nostro tempo.

Il desiderio d'esser considerato come un'artista in progresso, è stato sempre ardente in De Nittis; però questo desiderio non si è mai limitato alla stima delle persone serie, ma ha avuto per fine l' ingrandimento del suo nome, il giungere ad un' alta riputazione, l'esser considerato come uno dei padri dell'arte.

La fama a cui era giunto il Meissonier, il posto che questo celebre occupava a Parigi, *arriver à cette hauteur là*, era diventato il sogno dorato del De Nittis. Infatti, negli ultimi tempi, egli trattava gli artisti nella stessa maniera. Meissonier diceva, quando rimaneva sorpreso della massima bellezza di un quadro: *Il n'y a que moi qui pourrait faire ça*. E il De Nittis diceva presso a poco lo stesso.

Dopo venne in Italia per fare il progetto del monumento a Vittorio Emanuele II, per mezzo del quale egli giunse ad esser *decoré*, ed una volta entrato nella *fournée* officiale era sempre in ballo quando come membro del giurì *savoir*, quando come presidente in un' altra occasione, quasi sempre investito di qualche carica officiale, e tenendo sempre il nastrino rosso all'occhiello.

Giunto a conseguire, se non interamente, ma in grandissima parte il fine a cui mirava, chiese la cittadinanza francese, e morì a Parigi l'anno 1884 all' età di 43 anni.

ADRIANO CECIONI.

LETTERE

DI ADRIANO CECIONI, DI GIOSUE CARDUCCI E DI ALTRI

I.

Giuseppe De Nittis a Adriano Cecioni

Parigi, 5 agosto 1867

Carissimo Adriano,

Proprio adesso ho pigliata la tua lettera dalla posta, e son lieto risponderti dopo un'ora.

Ho riso moltissimo per la tua città degli onesti (1), e ti dirò che m'incontro precisamente con te; tu ironicamente, ed io vi capitai per buona fede.

La cosa della tua statua (2) mi fa fremere, te lo assicuro; ma intanto dovrebbero aver giudizio, chè queste son questioni fatte fra loro; ma che la sottoscrizione cammini sollecita. Vorrei aver conoscenze in cotesto paese per scrivere a persone amiche; ma però son certo non avranno tanto poco senno, per cosa estranea, a perdere il tempo. Quando c'è necessità d'una cosa, ne viene sempre un'altra, giammai quella che si desidera. Son certo che tutto questo, se tu avessi denaro, ti metterebbe nel caso di ridere molto in faccia a taluni. Tutto questo è una lotta che avviene per una tua opinione lanciata nel pubblico artistico. Se ne sono interessati al di là; l'hai vinta, ma sfortunatamente non è tutto questo per te.

Sempre così!

Caro Adriano, abbi forza; questi sono degli spossamenti e delle noie sporche che han da avere il loro periodo.

Vedi, per esempio, che nelle lettere che m'inviasti ce ne è una riguardante tante piccole cose sporche, all'istessa guisa, sulla vendita dell'Esposizione a Roma.

Non ho venduto. N'ero press' a poco convinto.

(1) Firenze.

(2) *Il Suicida.*

Parliamo di Parigi, e forse ciò potrà distrarti un poco. Ho visita[to] Meissonier; me ne aveano fatto un'oracolo *invisibile*, ed io volevo a[n]darci solo e senza conoscenze. Vi fu uno al caffè *Napoletano*, che fra le la[b]bra disse: « leggi il b - a - ba ancora? » Mancini [sic]. Abbiamo anche noi, p[er] quanto superiori si voglia essere, dei piccoli desideri di rivincita. Pa[...] [sic.] Ti dirò, caro Adriano, il Meissonier è un artista *straordinario*. M[a] a te lo dirò, la sua pittura già la sentivo. Egli ha delle cose sommamente raggiunte. La sua tela ha la vita.

Sai, è gran tempo che non provavo l'emozione vicino alla tela d[i]pinta; e questo è dal tempo che cominciai a capire pienamente. L'ar[te] fu priva d'emozione per me.

La tua statua (1) mi scosse dopo un creduto sonno, ma era pie[na di] vita; ed ora l' Esposizione m'ha dato il campo di cominciare a fermarm[i] sui quadri, cosa che non capivo prima, e alla quale non potevo gia[m]mai rassegnarmi. Diffidavo di me stesso su questo particolare; cred[evo] essere un intiero asino sui quadroni di reputazione, mentre un filo d'erba in campagna mi commuoveva e due pennellate le più semplici mi fermavano.

Si Adriano, quì v'è progresso; e questo popolo n'è fanatico, e p[er] questo precisamente fa molte e molte cose. Ama il primato, ma con sacrifizio. V'è lavoro e ricompensa. Non altrimenti potrebbe durare quest[o] stato di cose. Difatti, parlando, ho visto che il parigino proprio della media classe, ama la repubblica, mentre è l'uomo che più ha a genio [il] presente stato di cose; ciò capisci, viene dalla ricchezza. Per esempi[o] la vita qui quanto, ma quanto è cosa interessante!

Tutti noi, che siamo da lontano, siamo convinti della leggerezza [e] del continuo finto modellato che la civiltà ha dato a questo popolo: [in] modo che per i più annoia; ma perchè non andiamo a vederne il fin[e] com'è fatto; al contrario, al contatto, è una piacevolezza che.... [sic]. Niente è fatto sporco e dozzinale (in parentesi, questo è per quel superficiale di mia impressione), ossia la mostra della bottega è sempre lustra. L'idea della voluttà quanto è finamente capita! La scienza della vita come è generalmente desiderata e stuzzicata con quanti modi si possa [...] e che se i parigini almeno in parte, vi sono abituati, il forestiero resta preso e deve restare [sic] il suo denaro.

Lascio adesso, perchè è tardi e, non trovandosi il tempo oggi, [lo] ripiglierò domani, onde dirti molte cose.

Dunque ripigliando questa po' di conversazione, continuerò dicendoti che quà tutto è un orologio d'ordine; tutto è mantenuto a fre[no] e tutto non va mai al disordine, mentre questo credo non sarebbe fa[...]

(1) *Il Suicida.*

cile succedesse, poichè vi è l'argine da tutti i lati. Cosicchè da un'altra parte, la popolazione si è formata una specie di abitudine alla moderazione. Per esempio nel gridare *bis* a un artista che abbia cantato bene, o sia stato questo una ragazza che li faccia essere frenetici, non vanno per ciò in rumori eccessivi, e dopo ripetuta la cosa, non si stancano di ripetere *bis*. No.

La bella ragazza è applaudita se canta bene, e l'uomo non resta obliato facendo la sua parte a dovere, e questo spesso succede nei nostri piccoli *Cafés chantants*. Ove, per esempio, ti dirò anche in questi caffè ho trovato del merito [sic]; v'è della gente a bella posta per quel genere di cose; e l'altra sera sono stato trattenuto in uno di questi per circa due ore, dove credevo restare appena un quarto. Fu una delle cose che mi fece fare mille riflessioni. È trovata finamente. V'è tanta l'idea d'inebrianti voluttà, che lo scopo è pienamente raggiunto.

Solo mi pare che la società ha da distruggere ancora certe altre cose per trovarsi in pieno accordo.

Caro Adriano, dovrei parlarti di molte e molte cose; ma in prima temo annoiarti e poi mi pare di volerla fare da scrutatore; no, sono semplici impressioni che vengono sotto gli occhi; vi bisognerebbero anni per capirlo.

Non ho ancora potuto vedere delle cose, perchè sto ancora in aspettativa del denaro, il quale l'attendo da 7 o 8 giorni fa; intanto una lettera l'altro ieri mi dice aspettare sino a dopo il 10.

Io pensavo partire subito per andare in Svizzera per qualche studio.

Intanto dovrò attendere il 15 quì, e chi sa se non più ancora.

Tu lo sai, ho qualche piccolo impegno a Firenze *ove voglio* mandare i miei lavori ed anco passarvi qualche giorno con te. A Napoli bisogna termini ancora i due quadri per la Promotrice. Intanto devo andare a Barletta in ottobre.

Si dice l'artista è libero; ma no; vi sono mille piccoli intoppi che inciampano tutto.

Adesso ti dirò; per quelle mie cosette non volevo incaricarmi affatto, perchè mi convinsi bisognava trovare un certo giro; e poi son senza nome; quindi decisi veder quello che è solo adesso possibile, e partire, conserbandomi [sic] di vedere il resto a marzo, ove mi sarei presentato con qualche cosa all'Esposizione. Il fatto sta che, per via delle cose dette da tanti provenienti da Roma, sono stato obbligato farle vedere ad un artista molto in voga oggi, il Brandon. Però solo quei tre paesi, perchè la figura vidi non ti piacque e l'ho regalata. Fecero sorpresa; costituisco una individualità tutt'affatto sola. Il caso volle fossero là due persone alto locate a Corte; ricevei pochi complimenti perchè dissi:

« Non capisco ». Ma vollero sapere che età avessi. Il Brandon mi fece mille *flatteries* e si pigliò l'interesse d'invitare Goupil e darmi la vendita come fatta quasi. Però per poco, per adesso. « Bisogna quì » disse « avere il *nome;* e voi qui lo farete ben presso a tante altre cose che il fanatismo ha portato in questo paese ». Piacerò *sono certo*.

A Meissonier non ho voluto far vedere nulla, perchè sarebbe in quel modo andarvi da scolaro, e non l'amo; ne ha tanti, fra gli altri il Nicola.... che ho trovato prostrato di forze, a suo dire, e cambiato tutto il suo programma d'arte. Vicino a quella roba è sbalordito, mentre credo non vi è cosa più soddisfacente che internarsi in quei quadri.

Dimani vado a *déjeunér* da quel tale; saprò il risultato; ho chiesto 200 franchi. Questa cosa spero finirla.

Marco (1) e Federigo (2) non mi hanno risposto a due mie.

Addio caro Adriano, saluta tutti tutti in casa tua e t'abbraccio.

Saluta Signorini

L'amico tuo
GIUSEPPE DE-NITTIS

II.

Giuseppe de Nittis a Adriano Cecioni

Parigi, 26 agosto 1867.

Caro Adriano,

L'altro ieri ricevei con gioia la tua, ed avrei risposto proprio allora, se la speranza dirti cosa di tuo sommo piacere non m'avesse rattenuto; cioè il parere del Meissonier sopra un mio piccolo lavoro fatto qui. Ma per mia indisposizione non ho ancora potuto; quindi di ciò me ne risberò [sic] in altra mia. Il mio lavoro non è che un piccolo *Posilippo*, lungo poco più di un palmo. Ma che vuoi! Il ricordo di quel luogo, o per meglio dire di quella striscia di monte nell'acqua, è per me qualche cosa che mi fa palpitare. Il colpo è quasi fatto; vedi, ora se volessi venderlo, lo potrei benissimo; ma è donato a quell'artista Brandon. I miei quadri, visti dal Goupil, furono comprati, ed al di là di quel che speravo. Molti negozianti vi furono a vederli, restando dispiacenti non essere accorsi prima; intanto si aspettano i miei lavori e son quasi venduti. V'è il Principe e la Principessa di Scilla che son fanatici di me; quindi il mio primo lavoro che verrà, è loro. Il Goupil, avrei voluto farti vedere quel che mi fece; insomma siamo restati d'ac-

(1) De Gregorio.
(2) Rossano.

cordo che quelli non erano che delle semplici carte da visita, ma che, al giungere dei miei lavori, allora poi sarebbe stato ben differente. Ebbene! questo tale è sempre burbero e con tutti, tranne, tu capisci, con quei tali grossi; e con me, t' assicuro, fu sorpreso l'artista Brandon, e gli altri al sentirlo. Ha preso il mio indirizzo in Italia; ma io a marzo rivengo costà. Fu dato un *déjeuner* per la mia presentazione, e si bevve pei miei futuri successi. A voce a voce, caro Adriano, poi ti dirò. Avrei voluto farti vedere quei tali Napoletani ch' erano qui; sentire venduto a Goupil, mentre la sera prima l'avean pigliata a burla tra loro, mentre essi non potevano farcene neppure un complimento, giacchè Goupil non accetta facilmente di comprar quadri; poi tanto più che si trattava di quelle cosette che loro a Napoli, da Tipaldi, avevano disprezzate.

Basta; per quello mi dici della tua statua sono *sommamente contento* ed al mio arrivo costà son certo trovare le cose molto avanti.

Ora bisogna ti dica: scrissi ad un mio amico a Roma, perchè, essendo pressato, i miei quadri vengano qui; li avesse spediti a te a Firenze, onde potessi farli vedere come sono a qualche amico di costà, perchè l' ho molto a cuore. Non fa niente, sono senza cornici, ossia con dei regoli, stante mi è stato detto si farà tutto quì. Non so dunque se a quest' ora li avrai ricevuti, benchè lo creda; tre quadri e tre piccoli studi, i quali, al mio arrivo a Firenze, spedirei qui. Mi dispiacerebbe se ti fosse della più piccola noia, ma tu li ami troppo e son certo che non sarà.

Io per ora son confinato qui; non fa niente; il male è che poi non potrò restare con te qualche giorno, stante tu sai che tengo quei due quadri da finire per l' Esposizione a Napoli in novembre. Intanto vorrei finirli in Puglia.

Per tutto quello mi dimandi, caro Adriano, oggi non posso dirti nulla; è tardi. Ho scritto a Marco de Gregorio, il quale continua ancora a non scrivermi, nè lui, nè Federico Rossano. Non capisco affatto affatto!

Addio, caro Adriano, saluta tutti tutti di casa tua, mentre abbracciandoti sono il tuo amico

G. De Nittis

PS. Fra giorni ti scriverò poi di tutt' altro.

III.

Adriano Cecioni a Giosue Carducci

Firenze, 14 febbraio 18..

Pregiatissimo Sig. Professore,

Di quale necessità sia diventata per me questa malaugurata sott-scrizione, glielo proverà l'essermi permesso d'importunarla con queste due righe.

So che il Castagnola le inviò una lettera con dei manifesti, pregandola di far pratiche presso cotesta Società promotrice di Belle Arti per fargli prendere delle azioni. Ora io desidererei sapere se ha ottenuto nessun risultato così dalla società come pure dalle sue relazioni. Creda pure, signor Professore, che questa soscrizione è stata per me cagione di fortissimi dispiaceri. È da gran tempo ch'io passo i miei giorni in angustie e non vedo ancora davanti a me un orizzonte netto. Ho fatto una triste esperienza su quelli che godono reputazione di brave persone: e, sebbene il pronto e buon esito non dipendesse che dall'adempimento del proprio dovere, cioè dal mantenermi le promesse fattemi - poichè i miei calcoli non hanno mai oltrepassato i limiti del giusto - pure questo tutto mi è mancato, e mi è forza dire che è stata una scioccaggine l'aver creduto alle promesse della *brava gente!* Mi sono stancato a pregare. È tanto tempo che prego, e infruttuosamente!... Forse perchè ho mal diretto la mia preghiera. Intanto sono giunto a tali estremi, che mi occorre assolutamente venire a una conclusione; perciò signor Professore non sdegni aiutarmi. Abbia la compiacenza di sapermi dire se le sue occupazioni le hanno permesso di far delle firme, perchè adesso procuro di ritirare tutte le note messe in giro, onde vedere che elementi ci sono.

Il Chiarini, che ebbi il bene di vedere ultimamente a Firenze, mi fece leggere una sua nuova e bellissima poesia per un morto delle ferite ricevute nella campagna romana (1); questa poesia ora è conosciutissima e ne sento parlare da tutti con entusiasmo. Io ammiro soprattutto la sua forza e coraggio, non facendomi lecito di giudicare dell'intrinseco merito che esiste in quei versi, pieni di sentimento e di mestizia che mi hanno fatto, le assicuro, una impressione grandissima. Questa poesia mi ha fatto entrare il desiderio di conoscere quella fatta a *Satana,* ma un desiderio tale ch'io mi faccio ardito domandargliela unitamente a quest'ultima, poichè ora desidero rileggerla. Scusi se mi sono

(1) Intende l'epodo *Per Eduardo Corazzini.*

preso questa libertà e, sebbene io non abbia alcun titolo da meritare che Ella mi faccia un favore simile, pure lo desidero come chiunque altro che più di me lo meriti.

La riverisco distintamente e sono

suo devotissimo
ADRIANO CECIONI

IV.

Adriano Cecioni a Giosue Carducci.

Firenze, 16 marzo 1868.

Distintissimo Sig. Professore,

La ringrazio infinitamente di avermi inviate le poesie ch'io mi feci ardito di domandarle. Quanto mi giunsero gradite non saprei dirglielo. Le basti che non mi sazio di rileggerle. Consegnai al Signorini quelle che gli erano destinate. Quel giornaletto che vi era unito lo dovei imprestare, appena aperto, a un giovinotto letterato che si trovava meco alla posta. La poesia il *Carnevale* (1) destò in esso tanto entusiasmo che, senza darmi neanche campo di rileggerla una seconda volta, mi chiese il giornale promettendomi di riportarmelo fra due giorni ; ma finora non l'ho riavuto. Non vedo il momento di riaverlo per potermi rileggere e studiare con comodo quella poesia.

In quanto alle note di soscrizione, me lo rimandi pur come sono. Ciò che mi dispiace sommamente si è che Ella abbia avuto delle seccature per cagione di questa malaugurata sottoscrizione. Riguardo poi al P.... e al S.... non mi formalizzo punto perchè sono *due vigliacchi ;* col P. (quando fu ultimamente a Firenze nelle vacanze) parlammo gran parte d'una serata assieme e per staccarmi dovei durar fatica; del S.... poi Ella ne ha tracciato un bellissimo ritratto con poche parole. *Vigliacchi ! peste permanente ! birbaccioni !...* Scusi tanto questo sfogo, ma consideri che non mi è rimasto altro. La triste esperienza che ho fatto dal principio di questa soscrizione, mi dato dritto ad essere insolente, ed io lo sono, non tanto per esercitare questo dritto, quanto per la necessità che ne sento.

Del resto le rinnuovo i miei ringraziamenti per il bel dono che Ella ha avuto la gentilezza di farmi e son contento di potermi dire,

suo devotissimo e affezionatissimo
ADRIANO CECIONI

(1) In *Levia Gravia*, lib. II.

V.

Giosue Carducci a Adriano Cecioni.

Bologna, 25 febbraio '6*.

Mio caro Sig. Cecioni,

Non attribuisca a mala voglia o ad incuranza, ne La prego, il lungo tacer mio; e me ne scusi anche al Sig. Castagnola. Io ho fatto quel che ho potuto, ma non ho concluso nulla.

Prima di tutto parlai dell'affare a certi signori della Promotrice. I quali con molta gentilezza mi fecer capire, che dei quattrini ne avean pochi, e che quei pochi bisognava serbarli per incoraggiare gli artisti del paese. Il P...., a Lei e alla sua statua è avverso; e disse corna del Comitato, credo perchè ci entra il Morelli. Il S.... a parole è uom generoso, si riscalda sull'affetto, fa di grandi frasi; ma poi è bugiardo, incurante di tutti fuor che di se, maldicente, orgoglioso. Ora questi due sono, e da una parte giustamente, stimati, ascoltati, creduti da quei pochi miei colleghi ed amici da' quali potevo sperar qualcosa. Dunque fiasco. Due azioni almeno contavo di farle; a stringer la faccenda, neppur quelle.

La Società *comme il faut* io la conosco poco; e poi tutti i *ben pensanti,* per quel che ho detto e scritto mi tollerano, e credono di farmi una solenne grazia tollerandomi. Si figuri che nel novembre furono mandati da Bologna rapporti fierissimi contro di me; e si pregò il ministro perchè mi rimovesse.

Ecco tutte insieme le cagioni per le quali la mia buona volontà è riuscita in vano. Si aggiunga anche la mia superbia: che, dove vedo freddezza o dubitanza, non mi permette d'insistere. Ho tardato anche una settimana a risponderle, per vedere se almeno una firma potevo procurare. Ma ora c'è di mezzo anche il carnevale, e la gente si disperde: e guai a parlar di quattrini. Tanto più che un buon uomo di napoletano ha scaldato la fantasia a certe persone per fare un monumento al Parini e farlo eseguire dal Salvini. Non c'è sugo.

Mi spiace al cuore di venirle avanti con questi infelici resultati, anzi non resultati. È anche una mia fortuna, che quanto a far qualcosa per un fine buono e bello, non ci riesco. Mi manca forse quella duttilità, quella persuasività, quella insinuatività che ci vuole.

Le mandai copia del *Satana* e dell'*Epodo*, anche per il Signorini, cui mi vorrà salutare. E voglia farmi sapere a chi devo pagare il mio contingente. Creda poi alla molta stima ed affetto del

Suo deditissimo
GIOSUE CARDUCCI.

P. S. Non ostante quel che ho detto, mi provo e mi proverò a far qualc'altra pratica.

VI.

Giosue Carducci a Adriano Cecioni.

Bologna. 5 luglio '69

Caro Sig. Cecioni,

Le faccio avere per mezzo del Sig. Barbèra le dieci lire. Ora poi sappia, che, essendo io fuor di Bologna per qualche giorno, la fotografia del suo lavoro, come io ho potuto indurre, fu respinta da mia moglie per la ragione che la posta, non si sa perchè, l'avea multata di tre franchi. Onde io mi trovo a mancare di questo suo lavoro, che avrei visto tanto volentieri e che certo sarà degno di lei. Purtroppo ha ragione; il proporsi un fine proprio e veramente artistico non è il modo per accattarsi il favore di questa generazione, che, con tutto il suo abborrimento del materialismo, è la più grossamente materiale che possa esistere. Io le auguro di tutto cuore che le cose vadan meglio; ma non posso non lodare in Lei l'impossibilità del piegarsi alle esigenze del gusto odierno. Io? e che vuol che faccia io? posso ringraziare Dio con le ginocchia della mente che fui fatto, per grandissimo sbaglio, professore nel 1860. Del resto fo' dei commenti ai classici; ma a scrivere da artista penso il meno possibile, e prego tutte le mattine Gesù benedetto *ne nos inducat in tentationem* di scriver delle cose originali. Se Ella vide nella *Riforma* l'*Epodo* per Monti e Tognetti nel novembre scorso, quello è l'ultimo lavoro mio: e val poco.

Mi creda, con sincerità,

Suo affezionatissimo
GIOSUE CARDUCCI.

VII.

Adriano Cecioni a Telemaco Signorini in Firenze

Parigi, 24 luglio, 70.

Caro Telemaco,

Ho tardato a scriverti perchè mi è mancato propriamente il tempo. Figurati, la mattina alle 7 vo allo studio; torno alle 10 a casa a far co-

lazione, e poi ritorno allo studio fino alle sei; alle 6 1[2 vo a desinare e dopo esciamo con mia moglie e i bambini a fare una giratina. Non rientriamo in casa che verso le 10, perchè qui, nell'estate, fa notte tardissimo. Appena rientrati, io e mia moglie si piglia un bambino per uno, si spogliano, si mettano a letto e gli si fa compagnia finchè non si sono addormentati; così facendo si trova le 11 1[2 o la mezzanotte ch' io mi sento una voglia di andare a letto, l'unico momento piacevole che ho a Parigi.

Relativamente all'Esposizione ho scritto una lettera a Banti, della quale non ripeterò quì che poche cose.

Quadri a migliaia dove l'impotenza, la sfacciataggine e l'impudenza si dichiarano in tutta la loro estensione.

Il complesso dell'Esposizione presenta due arti; l'arte accademica con tutta la superbia della toga, e l'arte comica, pittura di moda, con Meissonier capo scuola. Ti assicuro, caro mio, che non c'è niente di più nauseante e stomachevole di questa pittura; quadri leziosi per essere graziosi, pittura che ha messo il c.... alla finestra con la *pose* del *très-joli*. Non c'è un un artista sincero all'infuori di Courbet. Questo è il solo artista che sa mostrar la faccia con un arte franca e leale - e questi pidocchiosi *élèves* di Meissonier chiaman difetti le più belle qualità della sua pittura. Avrò gran piacere di stringerci relazione per l'interesse che mi hanno fatto concepire di lui i meschini che vivono nell'illusione di esser pittori *à la mode:* i quali con la *pose* di gente arrivata, chiamano *natura alla Courbet* tutto ciò che non è corretto e ricercato dal lato *trés-joli*.

Courbet se ne str.... e tira avanti.

C'era poi un bel quadro di un ungherese (1), *Il Condannato a morte* e un altro di Regnault rappresentante una donna grande al vero (2). Ma nell'insieme, caro mio, almeno quest'anno, non c'era che l'imponenza della quantità; e non è niente da sorprendere se, fra delle migliaia di lavori ce ne sono molti dei mediocri.

Che dirti della scultura? Gran quantità, circa un ducento statue grandi al vero, quattro o cinque colossi, una dozzina di gruppi, ma tutta roba stupida, tutta scultura alla Consani. Fra le centinaia degli oggetti piccoli, c'erano delle cose bellissime; e si vede chiaro che il commercio ha dato un grande sviluppo alla piccola scultura. Del resto l'Accademia di qui non riconosce che la grande scultura, e più grande che è un oggetto e più meriti deve racchiudere. Per essa la piccola scultura è reietta, non ha diritto alcuno a titoli di merito. Infatti il grande abisso che

(1) Munckasky.
(2) *Salomé*.

esiste fra la scultura di 30 centimetri e quella grande al vero, prova come fra esse non ci sia nulla di comune. Nella pittura va molto meglio. Come è buffa l'idea di una istituzione conservatrice nel paese della moda!

Sono noiato, non posso più parlar d'arte. Questo paese m'ha rivoltato lo stomaco, tutto mi disgusta ed ho una voglia continua di vomitare. Tutto, tutto ciò che appartiene a questo paese mi produce questo effetto; anche Proudhon mi è venuto su i c.... perchè in rapporto a questa società non mi riesce distinto, nè un'ingegno che si stacchi dal sistema generale come mi aspettavo, ma mi risulta invece un ingegno *poseur*. La *pose!* p.... Dio! tu non puoi parlare con uno spazzaturaio senza trovare un *poseur*. Io, che dal momento che ho principiato a sentire amicizia per me stesso, mi son fatto un programma e l'ho basato sulla sincerità — fino d'allora la sincerità la più pura, la più netta è stata per me un culto e una piacevole emozione tutte le volte che mi veniva dato d'incontrarla o di esercitarla — dire che ora mi trovo in un paese che si chiama il centro della civilizzazione, dove, cominciando dall'acqua, tutto è falsificato; e, quel che è più tristo, dove la sincerità è ritenuta come la più brutta fra tutte le qualità. Dire che il coraggio delle proprie opinioni è una colpa o, per lo meno, un errore. Dire che l'amore per i bambini è un errore e per molti una colpa! È però un dovere il fingerlo. Vedere queste povere creature, nei momenti che gli vien concesso di fare il chiasso, è una cosa che ti stringe il cuore! Qui esser civili non vuol dir nulla, *être gentil* vuol dir tutto; infatti al dovere imposto dalla convenienza nessuno manca, a quello imposto dall'onore tutti mancano. E questo è ciò che riguarda la società. Quello poi che ti da la nostalgia è il vedere i pomidori esposti dai fruttaioli come oggetti di bigiotteria. Non si vendono a libbre, ma un tanto l'uno; e quando costano pochissimo i più piccoli non si possono avere a meno di 3 soldi l'uno. Lo stesso è per tutte le altre frutte, nonchè per i legumi, i quali son ritenuti per un piatto di lusso. Vedere nei dintorni della città i cavoli, l'insalata, le carote e tanti altri erbaggi coperti da campane di cristallo, è cosa che ti fa pensare all'Italia. Pensare che il burro e l'olio gli estraggono dalle fogne; che il latte, vino, aceto, zucchero sono falsificati di pianta; pensare che le creste di gallo, i fegatini e certe altre rigaglie sono artefatte e che per artefarle si servono degli interiori di cani e di gatti putrefatti (e tutto questo è vero). Infine questo insieme, questo complesso di cose mi mette addosso un malessere, una nausea che in certi momenti mi par perfino d'esser malato. L'unico conforto ch'io abbia in mezzo a questa gran società è quello di leggermi e rileggermi i miei carissimi Leopardi e Goethe e il richiamarmi alla memoria alcuni mo-

tivi di Bellini. Questi tre individui, dacchè sono a Parigi, mi sono diventati immensi.

Trovarsi nel centro di questi costumi, dove la febbre del divertimento, la disposizione all'orgia hanno portato allo stato di putrefazione ogni cosa, tutto ti da l'idea d'esser vecchio, mencio, floscio, marcio e puzzolente.....

A accrescere il numero dei miserabili è venuto....

Ieri condussi mia moglie e i bambini ad uno di questi balli pubblici. Per mia moglie, quella era la notte di Valburga.

Varie sere sono, andai sul *grand Boulevard* per farmi un idea di questo popolo nell' entusiasmo. Mi combinai alla partenza degli Zuavi, e se non trovai l'entusiasmo strombettato dai giornali, ebbi però occasione di capire che cosa deve essere questo popolo nel vero entusiasmo.

Una calca infinita piena di voglia di entusiasmarsi ma che, ad onta di tutti gli sforzi, non riesciva che a mandare di quando in quando degli urlacci insensati e dei gridi senza concetto. Quello che faceva bene a sentire era la marsigliese e il coro dei Girondini. Dire che neanche un mese addietro questi canti eran proibiti come le pistole corte e c'era tre anni di carcere per chi li cantava. Ora non si canta altro per tutta Parigi.

Relativamente a mandar te (1) all'Esposizione, credo sia una cosa da coltivarsi, perchè tu potresti farci una buona figura. Però mi sento in dovere di avvertirti in certi punti: 1° Perchè uno straniero sia guardato, bisogna che faccia miracoli (in fatto di pittura). 2° In fatto di disegno, sono scrupolosi quanto sia impossibile a dirsi. 3° In quanto al soggetto, bisogna che sia assolutamente *amusant* e *très-joli*. Questo è quanto si esige dai nomi ignoti al *Salon;* altrimenti c'è da far la figura che hanno i poveri Fattori e Benassai, nonostante che il Fattori non avesse mandato una brutta cosa. Però tu, se ti metti sul serio, puoi farci una bellissima figura, perchè hai il lato individuale che ti sostiene. Addio! Se vedi il Gatti salutalo. Saluta tanto Banti, nonchè Maurizio Angioli e fratelli.

tuo amico ADRIANO.

P. S. Rispondimi e dammi qualche notizia. Aspettavo quel tuo articolo, ma poi ti sei scordato d'inviarmelo.

5, Rue Lepic, Parigi.

(1) Cioè: le tue opere d'arte.

VIII.

Giuseppe de Nittis a Adriano Cecioni

Barletta, 14 novembre 1870.

Caro Adriano,

La tua lettera di stamattina per noi è stato un dispiacere; tanto più per non poter suggerire un'escita per il momento. Però fa attenzione alle false posizioni in faccia ai tuoi intimi di costà, tanto più che sono impossibili a conservarsi; e poi io non trovo la necessità, caro Adriano, di fare l'impostore, come tu dici, della tua posizione, se una sventura generale ha disquilibrato tutto il mondo. Sappi che qui il commercio non esiste più, a causa di questa guerra indegna. Quindi non è colpa tua, nè dei tuoi risultati, giacchè se una persona ha potuto realmente contare un vero successo a Parigi, sei stato tu; e gli affari sono sempre a parte dei risultati d'arte. Basta, spero che tutto finisca al più presto e che con la venuta di Reitlinger a Roma tutto finisca, giacchè anche lui si è trovato a grandi strettezze; ma ora dal suo telegramma, ove dice che sabato scorso partiva per Roma, spero che le cose cambino.

T'invio 40 fr. per quello che possa occorrerti al momento, almeno fino all'arrivo di Reitlinger a Roma; o chi sa che non si fermi a Firenze; anche allora, poi, vedremo.

Dì, di mia parte, al Signorini, al Sorbi ed a qualche artista di tua fiducia se fra qualche settimana volessero dare in consegna a Reitlinger a Roma qualche cosa loro, chè lui pagherebbe il viaggio (1); e là pure son convinto che venderà della scultura. Resisti il più che puoi, giacchè il coraggio non bisogna perderlo sino a quando ci è vita.

Allegro Adriano, e forza. Tu mi dirai che io ti scrivo l'antitesi di quello scrittomi da te; non fa niente, calcola e vedi chi ha ragione.

Non posso scriverti più a lungo, perchè perderei farti partire oggi la lettera. Leontina (2), potete pensare quello che vi dice. Noi vi abbracciamo tutti porcellone e porcellina (3). Dì a Luisa (4) che pensavamo sempre a lei quando eravamo sulla strada d'Amalfi.

(1) Cioè le spese di trasporto delle loro opere d'arte.

(2) Moglie del De Nittis.

(3) Così chiama, scherzando, i due bambini di Adriano Cecioni.

(4) Moglie di Adriano Cecioni.

Saluta gli amici tutti senza che te li nomini, e tu allegro, o chiacchierone, giacchè quando verremo parleremo anche se vuoi per una intera settimana, senza dormire.

Ti abbraccia

il tuo amico
PEPPINO

IX.

Federico Rossano a Adriano Cecioni

Napoli, 28 gennaio 1871.

Adriano mio carissimo,

Avrei voluto, là per là, rispondere alla ultima tua carissima, ma poi distoltone sempre da tante cose, ho trascurato sin oggi. Ti ringrazio moltissimo per le notizie che mi dai sui quadri, e moltissimo ancora per la cura che prendi delle nostre cose. Marco (1) ieri mi ha dato notizia della vendita del suo quadretto, e mi ha fatto molto piacere sentire quest' affare finalmente conchiuso. A lui spettava proprio venderne qualcuno. — Dal canto mio, caro Adriano, accetto tutto con l' istesso viso, convinto ormai d' esser diventato completamente passivo nelle circostanze tutte della vita. Il solo sgomento è il continuo bisogno che la vita fa sentire dei mezzi, e forse pure in questo bisognerà correrne gli ultimi stadî. Pensando un poco agl' inconvenienti che nel mondo succedono, sorgente perenne di malanni continui, ove sempre le più generose idee, i più solenni sacrifizi vengono coronati colla rapina, colla morte e col disprezzo dei tanti affezionati al marciume rancido che pare debba reggere il mondo, si può esser tranquilli ormai sui destini irremovibili di questa lurida società. — Caro Adriano, io vengo a sapere la perdita di un mio amico caduto in questa schifosa orgia di guerra che si combatte, giovane di principî veramente angelici qual' era l' Imbriani, del quale ne leggeva una lettera pochi giorni or sono. Tutto, nel suo insieme, mi ha talmente stretto il cuore che io comincio a sentire tale apatia per tutto che, seguitando, sarò pari a una pietra.

Intanto, caro Adriano, nel mezzo di tanto oscuro, la tua amicizia è sempre un sole; io darei non so quanto per poterti vedere e farmi con te un lungo discorso; molto ci penso e mi pare esser così vicino a te che dimentico quasi la distanza che ci separa.

(1) Marco de Gregorio.

De Nittis sta bene. Marco pure. Avrai saputo che la Filomena si sgravò, morendogli il figlio.

Ho conosciuto Reitlinger e forse prenderà due miei quadretti; però erano appena cominciati; spero saperli fare di maniera che possano seguitare a piacergli.

Caro Adriano addio. Accetta mille sincerissime cose dal sempre tuo

amico
FEDERICO

X.

Adriano Cecioni a Luisa Cecioni

Nizza. 16 settembre 1871.

Mia cara Luisa,

Questo viaggio è stato un grandissimo sbaglio, io non so cosa sarà di me. Io mi trovo accanto all' Ismene (1) e in mezzo ad una famiglia che mi ricolma di gentilezze. Sono due giorni che non faccio che andare in carrozza, presa da questa ottima famiglia appositamente per me per farmi veder Nizza e i suoi contorni; ma nulla mi distrae; non faccio che piangere, e mi sento scoppiare il cuore, vorrei essere in mezzo a voialtri miei carissimi, abbracciarvi, baciarvi e discorrere sempre della mia adoratissima Florina.

Io sapevo avanti di partire che questo viaggio era uno sproposito. La vista delle botteghe francesi mi rammenta i miei cari bambini a Parigi e la vista dei *boulevards* mi serra il cuore. Figurati poi quando sarò a Parigi, sul terreno dove i miei bambini sono stati felici. Maledetto il momento ch' io son partito! Ma io sono incoraggito dalla speranza che ho di morire.... Basta, e il mio caro Giorgino è allegro? Ci hai tutte le cure che ti raccomandai? Lo contentate? Per l' amor di Dio non lo gridare, nè gli fare la più piccola mossa! Bada che non si arrabbi, neanche per un sol momento. Quando ti fa confondere piglialo in buon augurio; bada che non si arrabbi per l' amor della nostra adoratissima Florina. Sappimi dire quando scrivi, come dorme la notte ecc. . .

. . . .

Scrivimi subito, cara Luisa, e sappimi dire se Giorgino mi rammenta e se mi chiama nella notte. Bacialo forte forte forte da parte mia e sempre. Abbraccia e bacia tutti in casa da parte mia e pigliati un bacio te dal

tuo aff.mo marito
ADRIANO

(1) Sorella di Adriano Cecioni.

XI.

Adriano Cecioni a Luisa Cecioni

Parigi, 28 settembre 1871.

Mia cara Luisa,

Giusto ieri ero stizzito per non aver ricevuto tue lettere. Sono stato tre giorni senza aver notizie, oggi pensavo di mandare un dispaccio, ma fortunatamente ier mattina ricevei una tua carissima che mi fu di grandissima consolazione. Qui fa un tempo del diavolo, e a me, a veder questo tempo, mi si aumenta talmente la tristezza, che mi pare in certi momenti impossibile di poter restar qui un sol minuto. Il giorno che tornerò a Firenze, che sarà presto, sarà un gran giorno per me; l'idea di abbracciarvi, di baciarvi, di rivedere il mio carissimo Giorgino.... Cara Luisa, bada bene a questo tempaccio; abbici la massima cura. Mi par cent'anni che non l'ho visto!

Per darti un'idea di quanto soffro a Parigi, ti dirò due sole cose. La prima, l'essere io solo senza voialtri, in un paese dove non potrei stare neanche se mi facessero imperatore; poi l'esserci solo dopo una gran disgrazia, dove tutto mi rammenta la vita della mia adoratissima Florina, e questa è per me la cosa la più straziante, che mi stringe il cuore e che mi consuma. Immaginati che a vedermi paio un pazzo, perchè quando mi capita sotto gli occhi qualcosa che mi rammenta troppo forte la mia carissima creatura, abbasso la testa, mi guardo la punta delle scarpe per non vedere altra cosa.

Immaginati che tutti i giorni io provo questo grandissimo supplizio. Per andare alla casa di campagna di Beppino, (1) bisogna andare alla stazione S. Lazare, la medesima stazione che si va a Bougival. Quando rividi la prima volta quella stazione, mi venne un tale scoppio di pianto che tutti mi guardavano meravigliati. Eppoi figurati, la stessa strada che si faceva per andare a Bougival. Cara Luisa, che soffrire! Fintanto che sono in vapore o in omnibus, sto a testa bassa e a occhi chiusi; ma quando si tratta di scendere o salire, allora mi tocca ad aprirli e veder quegli stessi uomini all'omnibus di Bougival che hanno toccato l'anno passato la bella vita della mia santissima Florina. Cara Luisa che supplizio!! . . . .

Per quanto io stia nell'omnibus non posso però impedirmi di sentir gridare al conduttore: la Jonchère! Eppoi sentir l'omnibus fermarsi e rammentarmi che in quel punto noi si scendeva tutti e quattro vivi, sani e felici! Cara Luisa, che brutto pianto che mi viene! Non posso più seguitare . . . .

tuo aff.mo marito
ADRIANO CECIONI

(1) De Nittis,

XII.

Federico Rossano a Adriano Cecioni

Ischia, 24 ottobre 1871.

Adriano carissimo,

Solo nella speranza che vorrai perdonarmi del mio lunghissimo silenzio dopo la tua sventura (1), oso scriverti. L'amico De Nittis mi dette la tristissima notizia, nè io oso dirtene parola, compreso dall'idea funesta che ha dovuto affliggerti. A ogni modo son molto consolato nel sentire dalla signora Léontine che dopo il tuo ritorno da Parigi eri un po' più sollevato, e mi auguro che questo coraggio in te possa sempre aumentare.

Contavo da un momento all' altro poterti riabbracciare a Firenze, sempre nell'idea di fare ancora io una gita a Parigi; ma le mille circostanze che da ogni parte mi contendono il passo, mi han fatto sempre posporre questo desiderato viaggio. Sarei fortunato se potessi ricevere ancora una tua lettera, nonostante che fossi convinto non meritare tanta tua benevolenza; ma però credi pure che se il mio esteriore mi tradisce, pur tuttavia io ho la coscienza d' assicurarti d' esser sempre per te l' istesso amico; anzi sono tanto egoista in questa materia, da credermi sempre possessore di tanto bene.

Dunque, mio caro, ti ripeto scrivimi e salutami tanto la tua Luisa, nonchè tua sorella. Io spero avere la fortuna di rivederti ancora una volta; sarà quello per me un momento di felicità. Addio, mille abbracci dal

tuo amico
FEDERICO ROSSANO

XIII.

Giuseppe de Nittis a Telemaco Signorini

Parigi, 7 aprile 1873.

Carissimo Telemaco,

Non giudicare dalle poche lettere l'affezione degli amici. Se la natura mi ha dato la pigrizia della penna, in contraccambio mi ha accordato il dono dell' affezione per gli amici.

(1) La morte della figlia Florina.

Ho saputo al momento la notizia di Adriano e, in verità, la cosa mi ha tanto colpito, che tutto quello che potrei dirti non ti spiegherà mai niente della mia impressione. Quando io penso come tanto talento abbia potuto arrivare ad uno stato simile! Come la vita è assurda, caro mio!

E tu quando verrai? Cosa fai? Perchè non vieni? Non farti prendere dalle ciarle, perchè, caro mio, credimi, non v'è per ora che un paese al mondo dove seriamente si comprende l'arte. I ciarlatani vi sono dappertutto, nè credere che qui si faccia l'arte pu...., come in generale si dà a credere. Se tu fossi un po' con me qui, a questa vita patriarcale, vedresti, e più con l'attrito, che ogni talento bisogna che si senta niente, — e questo è una gran bella cosa per lo studio. Adriano ha avuto a fare con qualche ciarlatano al suo arrivo qui, che però gli è stato utile; ma non ha visto nè altr'arte, nè altr'individui. Però nella poca sua dimora, questo paese ha saputo fargli un successo che non ha avuto in altri posti; e vi era sconosciuto; e nello stesso tempo ha guadagnato da sette ad ottomila lire, senza contare quello che avrebbe potuto fare. Io, per esempio, ho conosciuto dai primi tempi taluni blagoni, e sono stati le sole conoscenze; giacchè son fatto in modo che non m'infilo; quindi non ho conosciuto altri. Ebbene queste persone le ho viste di tanto in tanto, per occasione, senza mai legarmi — fino al momento che la combinazione mi ha portato, senza sforzo, a delle relazioni di persone che scambievolmente avevano delle simpatie da quattro anni sono. Giudica da questo: per esempio B.... è divenuto un individuo che nessuno lo riceve, sino ai Goupil che non comprano più niente. Vieni e tu ne giudicherai.

Avrei voluto proprio essere qui con Rossano questi giorni scorsi ad un'esposizione di una galleria composta di Rousseau, Duprat, Millet e Delacroix; esposizione che raramente si avrà una seconda volta. Oggi sarà la vendita. Chi sa i prezzi ai quali arriveranno!

Scrivimi presto e dimmi che vieni. Però non farmi la cosa di non rispondermi, giacchè allora.... Una stretta di mano, saluta gli amici tutti, e non mancare di venire per l'esposizione: mia moglie ti dice lo stesso.

De Nittis

XIV.

Federico Rossano a Adriano Cecioni

Portici, 10 ottobre 1873.

Caro Adriano,

Le tue lettere mi fanno un gran bene; la tua amicizia è per me una vera consolazione. — Stamani ho letto il tuo articolo. Non so farti complimenti; mi pare d'una chiarezza e per conseguenza d'una verità

da farsi accettare pure da coloro che ne sono attaccati. Per me ho detto: vale quanto una opera d'arte compitissima.

Non so dirti altro, che solamente mi piace immensamente. Questi sono dei grandi impulsi che si possono dare al giornale. Evviva!

Riguardo Marco, l'affare non è come ti si è presentato, nonostante l'ultima tua lettera scritta al Pisani, nella quale egli diveniva al prezzo di L. 100. Egli ti scriverà in proposito. Riguardo poi il quadro sfondato, è una sorpresa per noi. Però, siccome il quadro era stato a Milano e poi sempre a Roma da dove direttamente venne spedito a Firenze, è facile, ossia certo, che il fatto ha dovuto avvenire in uno di questi posti. Tutto ciò è inutile dire che era sconosciuto da Marco.

Pei tuoi lavori non saprei consigliarti mandarli, giacchè in Napoli non c'è nessuno che ora compri per un centesimo. Il colera, le fallenze, hanno finito per spegnere in quei pochi restati, l'ultimo barlume di speranza.

Io credo, ritornando costoro, potere iniziare la cosa, mostrando la tua fotografia, e, a dirti francamente, il solo che potrebbe comprare è Vonwiller. Gli altri sono compratori di soldi. Sii certo che la cosa mi sta a cuore più che se fosse propria, ma disgraziatamente ci siamo ridotti a mal punto.

Dal mio ritorno non ho ancora conchiuso la più piccola cosa. Pure quel quadro, che tenevo di commissione, ho dovuto lasciare per ora. Spero ancora conchiudere più in là qualche cosa; in contrario, bisognerà appigliarsi ad un partito.

Io manderò due quadretti a Genova. Perchè non vi mandi tu pure una delle tue statue? Tentiamo la sorte, tanto più che è in una stagione che, da noi, la gente è ancora in campagna e non si fa niente.

Ti scriverò subito se potrò fare qualche trattativa per la statua, che mi pare costerebbe 500 lire.

Addio, fammi sapere come sta la Luisa e cerca stare il meglio che puoi. Salutami tutti, ed abbracciandoti con Giorgio, mi ripeto sempre

tuo
ROSSANO

XV.

Marco de Gregorio a Cecioni Adriano

1 novembre 1873.

Stando a Portici, riesce difficile vedere la maggior parte degli associati di Napoli al nostro giornale; per cui non ti posso dire l'impressione che di pochi circa il tuo articolo su *Meissonier!*

A me, a preferenza, mi è piaciuto immensamente, perchè nettam... viene ad abbattere le celebrità che, in qualunque modo, sono sempr... danaro dei molti ed inceppo al progresso umano, che non ha bisogn... autorità per svolgersi liberamente sino all' imprevedibile. Quei pochi quali ho parlato dicono, in fondo in fondo, di esser vere le cose che ... nella tua critica, ma che conviene esser meno violenti nella forma ... farsi accettar da molti — cosa solita di tutti gli uomini di mezzo ... mine. Io ne ho detto quanto ne potevo per convincerli in contrar... farli capire che, solo da quel lato, il giornale può portare del ben... l'arte e alla classe artistica. Direttamente non si arriva mai.

Morelli non l' ho visto, perchè fuori di Napoli per paura del cole... Certamente i tuoi articoli gli hanno fatto male ai nervi.

Spero che riuscirò a trovare degli altri associati che siano pers... qualunque, purchè paghino; diversamente, nelle condizioni attuali, ... una cosa molto seria a far reggere il giornale.

Ti dirò ancora una parola per il Pisani. Io con lui non son dis... ciuto. nè del prezzo, nè di qualche altra cosa che sogliono fare i ... canti, essendo giusto il loro mestiere; ma quel che non so capire è ... le fotografie che gli ho domandate. Sono certo di avergli detto. pri... di concludere, di volere queste fotografie, sia pure a mie spese. Lui ... mi ha mai risposto, nè contro, nè favorevole. O che lui crede di non ... diritto io a queste fotografie? Allora me lo avrebbe dovuto dire. An... che siano a mie spese, io son pronto a pagar quel che ci vuole. ... poi non vuole incomodarsi, me le potresti far fare dal tuo fotogr... Mi farai sapere la spesa, che io ti manderò subito. Qualunque sia la ... ti prego, fammi sapere qualche cosa. Fammi sapere se c' è la solita esp... sizione a Firenze e quando sarà l'apertura. Se potessi finire a temp... vorrei mandarti qualche cosetta.

Belliazzi ti saluta tanto. Un abbraccio dal tuo amico,

MARCO

P. S. Dirai a tuo fratello Enrico d' inviare a questo indirizzo ... la collezione del giornale:

Salvatore de' Marco
Strada Pendino, N. 28 e 29
NAPOLI

Gli dirai pure che nella settimana entrante anderemo in Napoli ... Tedesco (1) per far qualche cosa di denaro per il giornale.

XVI.

Giovanni Duprè al prof. Angelo de Gubernatis

Direttore della *Rivista Europea*

Firenze, novembre 1873.

Mi è stato inviato dal signor Leopoldo Cecchi un opuscolo estratto dalla *Rivista Europea,* giornale da lei egregiamente diretto, nel quale si parla del Vela e di me. Arrivato all'undecima pagina, con mia grande sorpresa e sdegno leggo queste parole:

In questi primi tempi d'ardore giovanile e nei quali ideava Abele o Caino, la violenza e l'infamia che schiacciavano la virtù, il cuore del Duprè batteva per la patria, sentiva il santo fuoco della libertà e odiando chi l'opprimeva, cassava sdegnato collo scalpello dalle monete, l'effigie di Leopoldo II; i favori spensero questi nobili sentimenti, lo avvilirono a far perfino il ritratto al più brutale dei generali tedeschi, ec.

Ora io protesto con tutte le mie forze contro cotesta asserzione, io non ho mai commesso cotesta infamia di cassare la effigie del mio sovrano; che anzi l'ho sempre venerato ed amato più come padre che come sovrano, e conservo per lui la più sentita gratitudine, e non solo pei benefizi a me recati, ma pel bene da lui fatto a questa Toscana per le arti, le scienze, le leggi e la liberalità che qui, più che altrove, trovarono asilo ed accoglienze liete ed oneste.

Mi si appunti quanto si vuole come Artista, ma come uomo, viva Dio, no.

Del ritratto al maresciallo Hainau, è vero, lo feci, e se ciò fu colpa, la prendo tutta sopra di me; mi preme però di far sapere che da esso generale fui domandato di fargli la statua con ai piedi la rivoluzione e a ciò mi negai; questa è la verità.

Credo che Ella, signor Direttore, vorrà dar luogo nel suo accreditato periodico a questa mia dichiarazione, e me le professo con tutto il rispetto

Devotissimo

G. Duprè

XVII.

Marco de Gregorio e Federigo Rossano ad Adriano Cecioni

[1873 ?]

Caro Adriano,

Il tuo articolo sulle celebrità mi è piaciuto immensamente; e a me pare che sia il più forte sin ora scritto sul nostro *Giornala artistico*.

Come questione di principio, non può esser meglio basata la cosa; come chiarezza di dire è immenso, tanto che te lo rassomiglio per chiarezza ad uno scritto di Bakunine. Senza ampollosità di frasi e di parole oziose, esprime nettamente il tuo pensiero. Mi auguro che nel venturo numero ne avremo un' altro; in quanto all' impressione che farà sugli altri, non te ne posso dir niente, ma in un' altra ti farò sapere quel che ne dicono.

Dopo un' impressione bellissima, non mi fido di darti il dettaglio di una cosa uggiosa, ma ti dirò due cose sole riguardo al Pisani.

Ti posso assicurare che di quella rottura non ne so precisamente niente. Da che ho mandato a Milano il quadro in buonissimo stato, non l' ho più visto. Questa rottura, o l'hanno fatta a Milano oppure a Roma, per cui non saprei a chi attribuirla.

In quanto alla lettera che ti fece leggere il Pisani, era quello [cioè la rottura] che, per un estremo, mi fece decidere a quel prezzo, dopo che mi offriva 600 lire del prezzo ultimo che domandai nella prima lettera, cioè lire 1300 e per il *villino* 200, totale 1500, ed io ne ho rimborsate 701.

Ti darò dei dettagli per farti sapere che non mi lagno, nè di questo miserabile prezzo, nè del carattere dei negozianti, ma di qualche altra cosa, di cui fin'ora non mi so dar ragione.

Salutami tutti di casa tua e spero di poter venire a trovarti a Firenze.

Un abbraccio dal tuo amico

MARCO.

Caro Adriano,

Fammi il piacere, vedendo il Pisani, digli che nella cassa dei quadri di Marco stavano due acquerelli di A. Leto che non sono compresi nel prezzo dei quadri pagati a Marco. Lo feci pregare che avesse avuto l'amabilità spedirmeli per la posta in due cartoni come per le fotografie; ma ancora non è arrivato niente. Se sono ancora presso di lui, fammi il piacere prenderteli e tenerli in tua casa, per poi vedere come fare per averli a Napoli. Addio

il tuo amico

FEDERICO R.

XVIII.

Giuseppe de Nittis a Adriano Cecioni.

Parigi, 5 aprile 1874.

Caro Adriano,

Ecco giunto il momento in cui mi trovo in rotta completa con la parte officiale degli artisti di questa Esposizione; e, dopo tanto tempo, non è che oggi che si presenta l'occasione per vedere accettato il mio carattere come in Italia. Però non essendo questo il mio paese e non trovandomi mai direttamente urtato con alcuno, ed anzi ricevuto con apparenze di stima, non ho mai avuto alcun diritto di rivoltarmi, nè di dirgli nettamente quali fossero le mie opinioni sull'arte, e specialmente su quella che essi facevano. Stanco però di questo sistema di simulazione, che tanto a noi ripugna, è da un anno a questa parte che, invece di limitarmi alla sola indipendenza del mio carattere, non avvicino che della gente a loro opposta, dichiarando che, in fatto di talento, io ne trovo in essa moltissimo. Così a misura ch'io procedevo in questo sistema, e vedendo che la mia arte non aspirava nè si contentava della sola espressione *c'est charmant*, ma che invece mirava ad acquistare l'interesse che ha acquistato nel nucleo degli artisti realisti, oggi il resultato di tutto questo mi ha portato alla legittima conseguenza di vedermi rifiutato al *Salon*.

Caro Adriano, se vi è stato mai un fatto che mi abbia messo *à l'aise* e in una posizione netta, è questo.

Ora non ho più niente di comune con questa classe opposta ai miei principî e che per sola debolezza di carattere mi limitavo a starci lontano più che potevo, senza però esserci in rotta completa. Il poco e nessun conto che facevo di loro, la mia ostinazione, abbastanza palese nel non volerne avvicinare nessuno, l'assoluta indifferenza alle ricompense, mostravano apertamente ch'io non accettavo nessuna dipendenza; più (e questo è il più forte) veduto lo strombettio fatto dalla società di opposizione realista il giorno che Degas è venuto ad offrirmi di entrarci, (1) qualificandomi come un appoggio alla società e facendo comparire la sera stessa il mio nome in capo lista. Manet non volle appartenere a questa

(1) La Società cui intende parlare lo scrivente è la *Società Anonima Cooperativa* che si era formata fra gli artisti realisti, allo scopo di combattere l'arte alla moda, e conta fra i suoi membri Degas, Sisley, Pissarro, Rouart, Lepic, De Nittis, G. Colin, Renoir, Lépine, M.lle Morisot. Faceva le sue esposizioni nella Sala Nadar, boulevard des Capucines.

società, credendo definitivamente di entrare nella *fournée* officiale. Ma, per sua buona fortuna, anche a lui sono state rifiutate al *Salon* due cose su tre ed ora vedremo cosa farà, e non vi è dubbio che si deciderà ed esporre nella nostra società. Se la cosa prende piede te ne farò relazione. Nell'autunno si farà una seconda esposizione, ed allora cercherò di fare rappresentare l'arte dei nostri amici seri, poichè qui si crede l'Italia non esista, ossia, come dice Stevens, non esistervi nulla ad eccezione dei violinisti.

Il fatto del mio rifiuto, mi è stato annunziato ieri, e nell'annunziarmelo mi si diceva che se avessi voluto fare il minimo passo verso qualche membro del Giurì avrei forse ottenuto l'ammissione del quadro. « *Vous savez,* mi si diceva, *peut-être on reviendrait sur la chose* ». Grazie, grazie infinite dissi alla persona che mi dava questo buon consiglio; mentre al contrario scrivo a te per pubblicare questa lettera nel nostro giornale. Qui, di questo fatto se ne fa un buscherio dai giovani; ieri Degas e un altro sono andati a divulgare la cosa, e forse fra giorni la vedrò pubblicata insieme al rifiuto di Manet.

Addio, caro Adriano, desidero che sia conosciuto questo fatto, per cui fammi il piacere di far pubblicare questa lettera nel nostro giornale.

Addio.

Il tuo amico
BEPPINO DE NITTIS

XIX.

Federico Rossano a Adriano Cecioni

Portici, 4 marzo 1875

Caro Adriano,

Finora non ti ho scritto per la ragione che non si è potuto realizzare la sperata grazia che avrebbe fatto il Maglione coll'avanzarti pure un cento lire sulla *Festa* (1) che ora trovasi all'Esposizione.

Mio caro, noi finiremmo per renderci noiosi, se volessimo sempre sfogarci sul triste andamento di questo periodo, aborto di quanto ci è stato e ci sarà di sozzura nel mondo; ed il trovarsi stretti a mettere tutte le speranze di salvezza, sino alla necessaria sussistenza quotidiana, nell'impossibile egoismo d'un pervenuto qualunque e che oggi fiori-

(1) Statuetta di Adriano Cecioni.

sce in queste aure di rappresaglia, è per noi un punto oscuro, desolante, spaventevole. Io capisco perfettamente quant'è triste la tua situazione in Firenze, e di questo tanto io che Marco ce ne siamo maggiormente convinti, quando abbiamo letto con quanto fiele ha scritto quel giornaluccio che si chiama *Firenze artistica*. Vedi, mio caro, fo un paragone fra me e te, per convincerti che per te Firenze è un paese impossibilissimo. Io, sebbene senta in me le idee più rivoluzionarie e le più giuste, sai che tengo un carattere piuttosto indifferente, sino a esser troppo paziente, sicchè mi è difficile crearmi dei nemici ; eppure, quasi che trasparissero queste idee, o che io non abbia più la vigliaccheria di strisciare, son ridotto in questo paese isolato ed indifferente per tutte le classi ; nè avrei a chi voltarmi in qualunque circostanza, e se le cose mi durano così, io dovrò, a ogni costo, uscirne pure, facendo il cuoco.

E tu pure, col tuo carattere facile a trasportarsi, con un parlare senza reticenze, con quegli articoli pubblicati sul giornale e con tutte infine quelle cose che costituiscono la miglior parte di te, quanti odi, quanto veleno non hai mai gettato nel cuore di questa classe borghese, che copre, sotto il manto del progresso, quanto di più sozzo si può immaginare? E credi tu, che si stancheranno delle tue sofferenze, delle tue invettive e dei giusti rancori? Al contrario, mio caro, essi si credono giustificati in faccia alla loro gesuitica coscienza, e ridono della disgrazia altrui, e fintantochè tu non puoi rispondere, con un pugnale alla mano — e con te tutti quelli che si sentono onesto sangue scorrere nelle vene, — io credo miglior partito quello di fare qualunque sacrifizio, ed allontanarsi.

Queste idee abbiamo sempre avuto con Marco nel leggere le tue lettere ; ed ora più che mai, ragionandovi, abbiamo visto che è per te la sola salvezza che ti resta. Se ti farai ancora sfruttare di più, non sarai più in tempo a ripararti da questa tempesta.

Tu hai, tutto al contrario, una capacità per aprirti una via in un paese ove si ricoverano i più forti propugnatori della verità e della società avvenire, e Marco ti consiglierebbe di scappare immediatamente a Ginevra, dove scrivendo, lavorando e facendoti conoscere, tu potresti vivere, come tanti che ci capitano, benchè non volentieri. Noi, come tuoi amici, ti consigliamo ciò, perchè ci è dettato dall'interno dei nostri convincimenti, poichè ci è impossibile, stante la nostra situazione, di fare altro per te.

Noi non mancheremo mai di mettere tutti noi stessi in tutto ciò che possa esserti utile, ma siamo troppo deboli e molto isolati.

Addio per ora, ti scriveremo appena ci sarà da darti qualche ri-

sposta positiva. Di quello che potrà sùccedere, non te ne parlerò, perchè non ci si può mai contare; per non procurarti maggior disillusioni, sarà meglio parlare quando le cose saranno fatte.

Addio, salutami tutti,

ROSSANO

XX.

Giovanni Boldini a Telemaco Signorini

Combes la Ville, 11 settembre 1873.

Caro Signorini,

Sono molto contento che a Vienna sia stato riconosciuto il tuo talento e che finalmente ti abbiano reso giustizia.

. . . .

Sappi che ho finito il gran quadro che avevo lasciato e ho fatto molto bene, perchè è quello che ha piaciuto di più. Digli a Cecioni che se vuol venire a Combes la Ville gli si preparerà una minestra di fave.

Se tu vedessi come la campagna qui è diventata più bella! Oggi no, è un poco noiosa, piove. Se Cecioni fosse qui chi sa quanti pugni invierebbe in cielo.

Il giorno che sei partito da Parigi siamo venuti per vederti passare in vagone, ma disgraziatamente non abbiamo veduto i tuoi distinti lineamenti e le tue belle mani guantate all'inglese! Il cane era pure con noi e portava in bocca un bastone.

. . . .

Io per ora..... ho una fiacca buggerona.

Madama Berthe ti saluta come pure Cecioni, e spera presto di venire a farvi una visita in Firenze.

Addio, caro Cavaliere, e saluta tutti gli amici. Tuo amico

G. BOLDINI

Inviami oppure abbonami al tuo *Giornale Artistico*.

XXI.

Emilio Marcucci a Gustavo Uzielli

Bibbiena, 26 giugno 1876.

Caro Uzielli,

Il « dico questo.... perchè è una vergogna di vedere la Società Geografica divenuta un burò d'informazione del *Diritto* », diviene ogni giorno più applicabile all'universalità dei casi (sento che il pessimismo m'invade e mi devasta quasi *philoxera!)* — Del resto è un bel pezzetto che il *Diritto* è l'organo geografico e che il *Bullettino geografico* è il supplemento del *Diritto*. — Vengo al Cecioni, e benchè io *versi* quanto lui, pure ti accludo un biglietto di dieci lire; e nota che te le accludo, non in omaggio al Vertunni e al Monteverde; ma perchè sei tu che proponi, e perchè il Cecioni ha sempre dei titoli alla mia gratitudine. Quando eravamo bersaglieri nel 59, se non era il Cecioni, ne avrei passate delle bigie parecchio, in grazia della mia strana ingenuità, da te creduta gesuitismo.

In ogni modo, se potrò correre la probabilità del possesso di una *cocotte* colle preposte dieci lire oh! me felice! — almeno pel momento.

Vedi se puoi dirmi quale effetto ha fatto sul Cavalcaselle il mio assassinio Laurenziano. Spero che l'abbia ricevuto, gliene mandai due copie alla Minerva.

Finora, chi me ne ha parlato con convinzione e da uomo che l'ha bene osservata, è..., indovinalo?... il Priore stesso di S. Lorenzo, monsignor Giovannini in persona. Ed è naturale. Egli sogna la facciata della sua chiesa, ed io debbo essergli arrivato come un terno secco secco.

Beccari deve esser nuovamente a Genova. L'altro giorno era a Firenze diretto per Radda.

Tuo

Marcucci

XXII.

Adriano Cecioni a Gustavo Uzielli

1 gennaio 1877.

Carissimo Uzielli,

Ci fu da me Bastiano Martini, il quale mi propose di andare colla spedizione della Società Geografica fino a Zeila. Io gli feci osservare quante erano le difficoltà che me lo impedivano; ma egli, appianandole

tutte di un colpo, mi disse di scrivere a te per ottenere dal Governo un posto a bordo del loro bastimento.

Io, per cambiare la mia posizione, anderei anche all'inferno, ma in questa cosa non ci vedo chiaro, nè so capire quello che ci possa essere per avvantaggiare la mia posizione.

Tuttavia, siccome promisi al Martini di scriverti in proposito, ti ho scritto, e se anche tu ci vedessi qualcosa che potesse farmi uscire dai ferri in cui mi trovo, per il bene della mia famiglia son pronto a tutto.

Gradisci i più sinceri auguri di felicità e credimi di vero cuore

tuo aff.mo amico
ADRIANO CECIONI

XXIII.

Adriano Cecioni a Orazio Ciacchi
(Frammenti di varie lettere)

Firenze, 2 maggio 1878.

Mio caro Ciacchi,

Non puoi credere quanto mi giungesse gradita la tua carissima lettera; e maggiormente gradita in quanto che essa mi giunse in un momento di malumore cagionato dalla infamissima tosse cavallina che tormenta tuttora i miei figliuoli. Giorgio sta meglio, ma la bambina continua a stare nello stesso modo; ed io, che non posso sentir tossire neanche per una leggera infreddatura, sono condannato ad udire dei nodi che m'infrangono il petto e che rendono quella povera creaturina spossata e sbalordita come se uscisse da una malattia grave.

Sento proprio che questa vita mi pesa. Credilo, caro Ciacchi, non posso pensare all'idea di continuare a vivere in questa maniera; sono troppe le cose che mi assalgono, sento troppo il bisogno d'un riposo morale; e la sera, quando vado a letto, mi poetizzo all'idea di chiudere gli occhi per non riaprirli più; e nella voluttà di questa idea, mi distendo quanto son lungo, conciliando un sonno tranquillo. Ma il giorno dopo!... Qualche anno indietro, quando io non appartenevo che all'arte e alla mia famiglia, ogni giorno veniva sereno e qualche volta gioioso; oggi, che la maggior parte di me appartiene alla gente che mi tiene pei capelli, ogni giorno viene per dirmi che bisogna finirla una volta per sempre. — E dire che una commissione o qualunque altra risorsa potrebbero rendermi interamente all'arte e alla mia famiglia! Pensare che tanti altri, senza che se lo meritino più di me, godono di questo benefizio! . . . .

10 maggio 1878.

. . . .

Io lavoro framezzo a mille disgusti; pur tuttavia lavoro, ed è questo il solo conforto che io abbia. Quando sono allo studio e che so di avere davanti a me un sei o sette giorni senza noie, l'arte diventa per me una poesia e il lavoro una deliziosa occupazione; e vi sono dei momenti nei quali la vita mi riesce cara. Ma questi momenti passano troppo velocemente, e meglio per me che non venissero mai; poichè il passare da questo stato armonioso dello spirito al contatto degli uomini, come quello che mi ha...., mi riescirebbe meno duro e meno insopportabile . . . .

22 giugno 1878.

. . . Perdonami, caro Orazio, se non ti ho scritto prima d'ora; ma siccome non potrei scrivere che lettere tristi, preferisco il silenzio. Io tiro avanti una vita *orribile!* che mi pesa un giorno più dell'altro; e se non cambia, caro Ciacchi, la non andrà a finir bene di certo . . . .

4 agosto 1878.

. . . Io faccio sempre la solita vitaccia, vita indegna e insopportabile, alla quale non posso in nessun modo assuefarmi. Ogni sera dico: anche oggi è passato! nè ho tempo di riposare lo spirito, perchè la idea del domani subentra e mi contrista. Vorrei, carissimo Orazio, non aver famiglia; e stai pur certo che quello che oggi mi travaglia e mi rende *infelicissimo*, mi troverebbe armato di cinismo e riderei, ne son sicuro, di tutto ciò che ora mi fa piangere. Ma tutto passa, ed io mi conforto quando rifletto che colla mia costituzione fisica, benchè sano, non posso aver lunga vita . . . .

Il mio gruppo della *Madre* va avanti: ciò che non ho fatto per condurlo ad un certo punto è indescrivibile; quali sacrifizi Orazio mio! Tutte le mie speranze sono riposte in questo lavoro; ma perchè possa condurlo a termine è indispensabile che il Ministero mi rinnuovi il sussidio, altrimenti quello che ho fatto finora è perduto, ed io sono rovinato (1) . . . .

settembre 1878.

Ricevei la tua lettera che mi riuscì infinitamente gradita, prima per essere una lettera tua, poi per le notizie che in essa mi davi. Ma il . . . . ., al quale ho scritto già due lettere, non mi ha mandato

(1) Il sussidio gli fu rinnuovato.

ancora i denari; e se tarderà qualche altro giorno a spedirmeli, io mi troverò in dei seri imbrogli. Credi, caro Ciacchi, che io sono proprio stanco di questa vitaccia; questo continuo e stringente bisogno di denari m'incretinisce e temo che mi debba condurre a una brutta fine. Io non ho nulla a rimproverarmi, faccio di tutto per procurarmi un poco di lavoro, e se con tutti i miei sforzi e sacrifizi non riescirò a migliorare le mie condizioni, la colpa non sarà mia e nessuno potrà dirmi di aver mancato ai miei doveri di artista e di padre di famiglia . .

. . . .

24 dicembre 1878.

. . . Ieri mattina alle sette arrivai a Firenze (1). Il mio viaggio fu poco felice, perchè mi sentii sempre male, nè potei per conseguenza dormire un sol minuto in tutta la notte. Mi avviai verso casa, e strada facendo, pensavo al mio stato e mi sentivo stringere il cuore, riflettendo che neanche questa volta mi era dato di essere apportatore di belle notizie. Tuttavia l'idea che dopo pochi passi avrei visto la mia famiglia, baciato i miei bambini, mi distraeva da ogni cupo pensiero e non vedevo il momento di arrivare a la porta di casa. Caro Ciacchi, sebbene io deplori la istituzione della famiglia per tante ragioni che ora non mi piace di dire, pur nonostante riconosco che vi sono dei momenti nei quali questa istituzione rappresenta la più bella idea che sia passata per la mente dell'uomo.

Il mio picchio alla porta risvegliò un urlìo di voci che chiamavano *babbo* e mi accertavano dello stato di ottima salute che i miei bambini godevano; e mia moglie, per quanto disgustata della vita per la malattia che l'affligge, mi saltò al collo come quando si faceva a l'amore; e lì un dirsi scambievolmente le apprensioni provate, loro da Firenze, ed io da Roma per la cattiva stagione, i sogni e tante mai altre cose intime e proprie a queste piccole società racchiuse fra mura domestiche.

Ma oggi, più che sempre, sento il bisogno di conseguire un poco di tranquillità, di lavorare per la mia famiglia e bastare a ciò che per essa è strettamente necessario. Ma perchè questa mia volontà non rimanga soffocata, bisogna che sorga qualche cosa per me, che mi si stenda una mano per aiutarmi a sortire dal pantano in cui mi trovo, ove corro il pericolo di rimanere affogato. — So bene che quando non si nasce fortunati, non si può sperare di cambiare il proprio stato ad un tratto; e io mi contento di cominciare dal poco, ma che almeno questo poco

(1) Era partito da Roma, dove egli avea fatto pratiche presso il Ministero della pubblica istruzione perchè gli commettesse qualche lavoro d'arte e dove i suoi amici aveano aperta una soscrizione per dargli a fare il Busto del Leopardi. Il qual Busto da lui condotto maestrevolmente, fu poi donato dai soscrittori al Museo Civico di Roma.

non mi sia negato. — Il busto di Leopardi è in questo momento quel poco che può bastare a tenermi ritto; e perciò prego te, caro amico, a far sì che la cosa proceda alacremente . . . .
. . . .

18 settembre 1879.

È da molto tempo che io navigo per perso; la sola speranza che mi è rimasta, è quella di ottenere un aiuto dal Ministero per finire il gruppo grande (1) dal quale spero ricavare qualche vantaggio all'Esposizione di Torino. Se il Ministero mi ricusa quello che domando, posso dire di essere completamente rovinato; se invece il Ministero aderisce alle mie preghiere, posso considerarmi come salvato dal naufragio che mi minaccia.... (2) — È da qualche tempo che passo, non delle giornate, ma delle settimane intere di sofferenza indescrivibile, durante le quali ho girato come smarrito per la città, cercando non si sa di che cosa e ripetendo fra il via vai della gente che mi pareva contenta, i versi del povero Parini:

Non c'è un cane
che mi tolga al mio stato miserando.
La mia povera madre non ha pane
se non da me, ed io non ho denaro
da mantenerla almeno per domane.

Caro Ciacchi, vi sono dei momenti nei quali divengo superstizioso; lo scoraggiamento arriva fino al punto da farmi credere la mia disgrazia indomabile e perdo ogni speranza. Ma se avviene che possa lavorare, anche per una settimana, riprendo vita e scordo tutti i dolori sofferti. Questa forza appartiene esclusivamente all'arte, la quale opera un effetto miracoloso sopra certe nature come la mia . . . . .
. . . .

XXIV.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

Firenze, 20 luglio 1879.

Preg.mo Sig.r Professore

Il Donati e il Ciacchi mi scrissero tempo fa da Roma che Ella si mostrò molto disposto a favorire, con la sua influenza, lo soscrizione per il busto a Giacomo Leopardi, e che a tal uopo si compiacque prendere dei manifesti uguali a quello qui accluso.

(1) *La Madre.*

(2) Il Ministero gli venne in aiuto, ma non poté allargar tanto la mano quanto avrebbe voluto il bisogno, nè quanto sperava il povero Cecioni.

Mi lusingo che Ella abbia raccolto delle firme ed in tal caso La pregherei a volersi compiacere d'indicarmi il modo per potere incassare il denaro.

Il busto sarebbe a quest'ora completamente finito se non avessi dovuto sospendere la lavorazione in marmo, già cominciata, per mancanza di mezzi. Pensare che se muore un b.... di un.... (scusi l'espressione) si riuniscono, in quanto si dice, delle somme enormi per erigere statue e monumenti; alla memoria di un uomo, che si può considerare come la più grande figura che il mondo abbia avuto, non si trova chi voglia metter fuori un centesimo per fargli un busto a metà di prezzo!... Povero Leopardi! reietto ancora, per quanto paia venuto il suo tempo; e la stima che oggi si vuol dimostrare di lui, è più finta che vera, inquantochè l'ammirazione che dai più si ostenta per lo scrittore, viene sbugiardata dall'odio feroce contro il filosofo: odio che durerà finchè si leggeranno i suoi scritti.

Il modello che fortunatamente ha incontrata l'approvazione di tutti quelli che lo hanno veduto, fra i quali il Chiarini e il prof. Tocco, ora avrei molto caro che lo vedesse anche lei, tenendo io moltissimo ad un suo parere. Voglio sperare che Ella, capitando a Firenze, si compiacerà onorarmi di una sua visita; e in questa aspettativa ho il piacere di sottoscrivermi con la più alta stima,

Suo devot.mo
ADRIANO CECIONI

Studio N. 14, Via Fra Bartolomeo,
Casa N. 24, Via Antonio Giacomini.

XXV.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

Firenze, 27 agosto 1880.

Carissimo Carducci,

Il Chiarini mi prestò alcuni numeri del giornale *Il Preludio* perchè leggessi i tuoi articoli; ed ora che gli ho letti e riletti, non posso fare a meno di scriverti che questi tuoi articoli mi hanno fanatizzato. È indubitato che così continuando si potrebbe fare un gran bene all'arte. e tu sei il solo eletto dalla natura a produrre questo bene in Italia. Il ciarlatanismo, l'impostura e l'intrusione sono oggi a sbarrare il buono sviluppo della letteratura e dell'arte, e bisogna liberargli la strada a suon di calci e frustate. Non c'è che questo mezzo e tu hai la forza, la sapienza, la freschezza delle idee e soprattutto il coraggio per potere ottenere una splendida vittoria. Quell'ordine, quella candidezza e quella individuale franchezza mi hanno sedotto, e specialmente quando tocchi

quel dietro le quinte degli *idealisti*. Che idea felice è stata quella di riportare i versi del Tasso, del Parini, ecc.!

Hai grande ragione in ogni tua osservazione e grandissima poi quando dici: « Ahime! ogni italiano, per quanto rivoluzionario, per quanto realista o verista o nullista, per quanto anche *bohème*, ha un indigeno caprifico d'Arcadia nel cuore » — e sei sublime quando aggiungi: « E io vorrei sterpare tutti quei caprifichi, a rischio anche di far male a molti cuori. » —

Questo modo franco, ardito e spietato di toccare una piaga, di dire una tristissima verità, mi è tanto piaciuto che non finirei mai di congratularmene teco, e non puoi credere come io sia contento dell'impressione che ha in me prodotto la lettura di questo insieme di belle e serie ragioni, coraggiosamente lanciate fra la calca degli animi presuntuosi e gli eunuchi sul pulpito.

Anch'io, caro Carducci, mi sentirei capace di far qualcosa per l'arte mia, oggi prostituita dal mezzo ceto; ma la forza delle circostanze mi tiene le mani legate, e mi tocca vedere intisichire la parte migliore della mia natura, e ciò che è ancor peggio, non so se mi sarà più dato di sfogare i sentimenti che ora sono soffocati dalle più odiose e abiette preoccupazioni.

Tempo fa venne da me il giovane Ferrari per domandarmi se avevo ricevuto un pacco di libri. Io lo pregai di scriverti che avevo ricevuto il pacco e che ti avevo scritto una lettera di ringraziamento. Non posso credere che quella lettera sia andata smarrita, perchè sarebbe stata la prima volta dopo anni che scrivo in Italia e all'Estero. Permettimi intanto di rinnovarti la preghiera che in una lettera ti facevo, cioè di mandarmi la tua fotografia perchè ne ho una vera necessità. L'altro giorno è stato a trovarmi il Nencioni col quale abbiamo parlato lungamente di te.

Addio per ora, carissimo Carducci, gradisci un saluto da chi ha di te la più alta stima che è il

tuo aff.mo amico
ADRIANO CECIONI
24, Via Antonio Giacomini

XXVI.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

Firenze, 25 aprile 1880.

Carissimo Carducci,

Ho letto l'ode sul mio gruppo e l'ho trovata bellissima nel punto poi dove è detto:

e le cercanti dita....

mi par proprio di vedere il mio bambino. Io sono soddisfatto e ti sono gratissimo quanto non puoi immaginare.

Io sono soddisfatto perchè da quell'ode resulta chiaro, non ai miei occhi solamente, ma a quelli di tutti, che il mio gruppo ti ha fatto impressione. Io sono soddisfatto perchè se questo lavoro è riuscito a produrre una impressione sopra una natura come la tua, vuol dire che qualche cosa c'è, specialmente dal lato del carattere; e siccome è sempre al carattere ch'io do la prima importanza, quando posso credere di esserci riuscito mi chiamo soddisfattissimo, nè mi curo del denaro.

E chi poteva meglio di te farmi credere che il carattere che ho cercato e ad ogni costo voluto nel mio gruppo fosse stato da me in gran parte ottenuto? Nessuno: poichè nessuno più di te è forte in questo lato non solamente fra i moderni, ma anche fra gli antichi — almeno fra quelli ch'io conosco. Tutto nelle tue poesie ha gran carattere, principiando dall'immagine fino alla parola. Tu sai in qual concetto io tenga il Leopardi; pure in certi casi egli mi risuona accanto alle tue figure un semplice *verista*, senza gran forza nel carattere — come, per esempio, nella bellissima immagine:

Siede con le vicine
Su la scala a filar la vecchiarella,
Incontro là [bellissimo!] dove si perde il giorno;

vera è quella vecchia, disegnata benissimo e resa bene di tono sul fondo da quel *là;* ma il carattere di questa immagine non è forte come in quella turba di contadini nel Clitumno

e corri, corri. corri! . . . .

La stessa figura della vecchia non m'interessa come

. . . . la madre adusta.
E la donzelletta vien dalla campagna. . . . .

non ha nulla che vedere con il carattere che resulta dai versi :

> Che il fianco baldanzoso . . . . .
> . . . .
> Alta e ridente, e sotto i cigli vivi
> Di selvatico fuoco lampeggiante
> Grande e profondo l'occhio azzurro aprivi!

Non parlo poi del chiaro scuro e del colorito, che in te sono, per me, straordinari. Quanto volentieri continuerei su questo argomento per mostrarti, caro Carducci, ch'io so gustare le tue poesie! Se a Torino avrò la fortuna di vendere, correrò subito all'Esposizione e strada facendo mi procurerò il grandissimo piacere di farti una visita.

Addio per ora, carissimo Carducci, grazie infinite dal profondo del cuore, e continua a voler sempre lo stesso bene a chi ha di te la più alta stima.

il tuo aff.mo amico
ADRIANO CECIONI
24, via Antonio Giacomini

XXVIII.

Cecioni Adriano a Telemaco Signorini

Firenze, 29 aprile 1880.

Carissimo Signorini,

Ho ricevuto stamani la tua, da me tanto desiderata lettera e te ne ringrazio infinitamente.

Sono rimasto soddisfatto di quanto in essa è detto, perchè ci ho trovato una specie di conferma a quella che il Bertea scrisse al Banti, ma mi ha sconfortato oltremodo l'apprendere che il punto più scadente del mio gruppo è quello che hanno messo in prima evidenza. Figurati! vedendo il gruppo da quel punto come attaccheranno la testa della madre! Mi par di sentire tutto ciò che si dice dalla massa, che non tollera che si tratti un soggetto di donna senza un bel visino; e unitamente a questo, l'attacco violento di quelli che cercano il lato scadente per progetto. Ma io son pronto a rispondere agli idioti borghesi, artisti e non artisti, ch'io ho voluto fare la *madre* e non la *bella madre;* che nel sentimento materno, nel carattere di questo sentimento, nel modo come io l'ho inteso e l'ho voluto esprimere, la bellezza, quella bellezza tradizionale estetica non c'entra per nulla, e quella che invita gli uomini a far la corte meno che mai; perchè la bella donna non poteva essere il giusto modello della vera madre inquantochè la natura ha destinato la bella

donna a far mercato della propria bellezza e non al concentramento della vita intima della famiglia, all'affetto dei figli, del marito e alle cure domestiche. Io anzi l'ho fatta più bella di quello che l'avevo pensata e sentita, e questa transazione mi è stata imposta dai nostri tempi per cagione dei quali noi non siamo *realisti* perchè non possiamo esserlo.

Mi piacerebbe continuare su questo argomento, ma non posso perchè sono sotto l'impressione dolorosa che mi ha prodotto, la notizia degli acquisti fatti dal Re. Io sono preoccupato del mio avvenire, ne ho orrore e spavento e temo di fare una brutta fine!

Addio, carissimo Signorini, ti ringrazio della lettera che mi hai scritto e se continuerai a tenermi informato te ne sarò gratissimo

il tuo aff.mo amico
ADRIANO CECIONI
24, via Antonio Giacomini

XXIX.

Giosuè Carducci a Adriano Cecioni

Bologna, 3 novembre 1880.

Caro Cecioni,

Ti acchiudo 60 lire, somma del resto delle azioni raccolta dal Zanichelli, compresa la sua. Non credo vi sia altro per ora: ma vedremo di fare, potendo, qualche altro poco qui e a Milano. Mandami, se n'hai, moduli d'azioni.

Sono accorato delle tue condizioni, o meglio delle condizioni a cui ti condanna questa triste associazione di malfattori, servita da cretini che si chiama la gente per bene. Non so trovar frasi per le solite inutili consolazioni e giaculatorie. Cerca la forza nel tuo forte e nel tuo nobilissimo amore per l'arte.

E del tuo carattere e del tuo amore per l'arte sono documento splendido i due tuoi giustissimi, santissimi, eloquentissimi libretti. Bravo Adriano. Un animo convinto, una mente devota al vero, sono le migliori muse: tu sei riuscito anche scrittore nuovo, potente, che trascina.

Faccio conoscere a quanti più posso i tuoi frutti, e ne faccio dir qualche cosa. Mandane, se credi, qualche copia al Zanichelli.

Addio. Con affetto e stima caldissima.

Tuo
GIOSUÈ CARDUCCI

XXX.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

Firenze, 13 dicembre 1880.

Carissimo Carducci,

Deluso nell'aspettativa di una lettera del Lodi, mi rivolgo nuovamente a te. Non t'infastidire, caro Carducci, mi rivolgo a te unicamente per pregarti a domandargli se in questi giorni potrò ricevere qualche poco di denaro: avrei bisogno di saperlo per mia regola. Io non ho mai domandato al Lodi cosa alcuna; fu egli che mi fece spontaneamente delle promesse, ed io lo ringraziai vivamente, credendo che fossero mantenute in breve tempo, autorizzato a concepire questa speranza dalle sue parole.

Io così non posso durare, ne arriverò mai a persuadermi che con tanti amici quanti ne ho, con tanta gente che mi dimostra affetto e stima, con quel poco che so fare nell'arte mia, non debba poter ricavare dal mio lavoro un sol centesimo e debba, per consegnenza, riescirmi tanto difficile e penoso il tirare avanti la più modesta vita. Scusami, caro Carducci, se ti annoio; le seccature che mi attorniano non mi danno bene, non so difendermi, ed ho preso in odio me stesso. Maledetto il primo uomo che messe in campo l'istituzione della famiglia, poichè è per essa ch'io m'arrendo a fare delle parti odiose e detestate dal mio carattere, parti che non farei di certo se non pensassi, quando le compio, ai miei figliuoli. È per la famiglia che transigo, è per essa che m'impongo il dovere di rispettare alcuni pregiudizi, ed è sempre per essa che non faccio nè dico tutto quello che penso. Nonostante io sono visto di mal occhio nel mio paese, e dopo gli ultimi opuscoli, odiato da moltissimi. Io posso dir ciò perchè ne ho avuto delle recentissime prove che non posso qui raccontarti. Intanto io non ho fatto altro che difendere l'arte toscana, ingiustamente maltrattata all'esposizione di Torino e stupidamente calunniata dalla critica profana.

Se avessi detto male di Firenze e di tutti i nostri artisti, avrei fatto sull'animo di molti una migliore impressione. Qui sono considerato come un turbolento, e quando si parla del mio stato si dice: Chi è cagion del suo mal pianga se stesso. Scusami, caro Carducci, questa lungaggine; l'isolamento in cui mi trovo mi sgomenta, fammi il piacere di dire qualche buona parola al Lodi, perchè io possa ricevere ciò che

aspetto da tanti giorni, o che sappia almeno s' io mi cullo in vane speranze.

Addio, carissimo Carducci, siimi utile e credimi con grande stima ed affetto il tuo

aff.mo amico
ADRIANO CECIONI
24, Via Antonio Giacomini

N.B. Tu mi promettesti *Juvenilia*.

XXXI.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

Firenze, 22 febbraio 1881.

Carissimo Carducci,

Ti ringrazio moltissimo del volume *Juvenilia*, del quale ho letto subito la prefazione ch'io trovo molto bella, ma bella sul serio. C' è onestà, candore, freschezza; eppoi ti sei messo così bene dalla parte della ragione che meglio non potevi. La tua lettera mi ha sollevato, sebbene non fosse apportatrice di liete notizie; si è dileguato il dubbio che qualche ufficio malevolo mi avesse pregiudicato ai tuoi occhi. Io temo e devo temere i maligni ufficii, perchè certi fatterelli recentemente scoperti, mi hanno avvertito di stare in guardia. Intanto io non faccio male ad alcuno, vivo ritirato dal mondo, in mezzo ai miei figliuoli e ai miei lavori. Ho perduto ogni ambizione, non m' importa più di nulla, per cui la vita non mi è più cara. Ma l' amore che sento pei miei figliuoli è tanto forte, è tanto grande ch' io ne provo tormento e maledico ogni minuto l' istituzione della famiglia. Nulla più mi seduce; il mondo mi ha insegnato troppe cose, ho imparato a conoscere ciò che avrei voluto ignorare, non ho più fede in nulla, vedo tutto da un punto di vista troppo alto, forse questo modo di vedere mi fa riguardare come virtù il vizio e viceversa, per cui mi trovo male sotto tutti i rapporti.

Nulla più mi seduce, accettuato il riposo; e certe sere provo piacere pensando ad occhi chiusi e immaginando che il letto ove mi sento bene sdraiato, sia invece una bara. Credi, caro Carducci, che nulla, nulla, assolutamente più nulla mi conforta, all' infuori della morte, la quale è divenuta per me un bisogno; nè riconosco altro dovere all' infuori di quello di provvedere a questo bisogno. Non c' è predica, non c' è ragionamento che possa persuadermi, il mio dovere è quello di morire, e se non compio questo dovere non è perchè mi creda utile ai

miei figliuoli, ma perchè mi dispiace di lasciarli, perchè non posso pensare all'idea che essi debbano restare in questo mondaccio senza di me, senza la mia difesa, senza il mio amore. Questo sentimento, questa passione che mi tiene ritto sulla bara, è più dannosa ad essi che utile, perch'io so che se morissi, essi riceverebbero subito ciò che a me è stato sempre negato. Dunque il morire sarebbe un dovere sacrosanto, e il continuare a vivere è un egoismo, perchè non è che il piacere di averli, di vederli e di amarli che mi tiene in vita; e se avviene che questo piacere passi come sono passati tutti gli altri allora ogni mio attaccamento alla terra è finito. Quindi mi auguro di cambiare stato per passare questi 15 o 20 anni al più che ancora mi rimangono di vita, un poco meglio, un poco più tranquillo, un poco riposato; senza dover sempre leticare, pregare, supplicare, per passare orribilmente da una settimana a un'altra; e se questo cambiamento non può aver luogo, mi auguro che le avverse circostanze si succedano colla massima frequenza ed incalzino in modo da trarmi al più presto alla fine disperata, alla quale mi pare di essere condannato. Staremo a vedere.

Intanto non ci stanchiamo di tentare, e tu caro Carducci, porgimi tutto quell'aiuto che sta in te. Bisogna porsi bene in mente che si ha che fare con della canaglia! Ti ricorderai che l'ultima volta che parlasti al De Sanctis, egli ti fece credere che al Ministero non ci fossero denari, mentre poi acquistò sei o sette mostruosi lavori all'Esposizione di Torino, e dopo un altro poco di tempo accordò quattro mila lire al Ferroni pittore, dietro premura non so di chi. Dunque tu vedi che i denari c'erano e che il ministro con te mentì sapendo di mentire. Mi pare che il Governo dovrebbe darmi una commissione alla quale io ho diritto; il qual diritto è stato rispettato in altri e non in me, perch'io non ho trovato ancora il modo di farlo valere. Io ho bisogno di una commissione e senza un benefizio di tal genere non potrò mai accomodare il brutto stato dei miei interessi. Io ho dei debiti che aumentano sempre in ragione dei frutti, e alcuni, fra i miei creditori, esigono che i frutti siano pagati puntualmente; per la qual cosa sono costretto ad arrampicarmi anche per il pagamento di questi frutti. In questo mese sono preparati per me dei forti dolori a motivo dei padroni di casa e dello studio. La casa mia sarà probabilmente vuotata, anzi senza il probabilmente, perchè il padrone è uno di quegli uomini che pagherebbero un tanto per aver ragione di dare un gravamento, e lo studio non so qual altro colpo riceverà. A tutto questo si unisce ciò che ti lascio immaginare perchè a dirlo mi ripugna. Questo è il mio stato, nè ho, per ora, speranza di cambiarlo. Io vorrei riposarmi, mi struggo di stare un poco meglio, di lavorare, di chiaccherare, di rallegrarmi.... Ma . . . . ., non ci deve essere anche per me un poco di ristoro?

Scusa, Carducci mio, non mi pigliare in uggia con questi odiosi lamenti, voglimi sempre bene e rammentati che mentre mi rassegno alla triste sorte d' insegnar disegno in un Istituto, vorrei che fossero prima esauriti tutti i tentativi per una commisione, e dopo quelli, per avere un impiego che ora si danno nella Galleria di Firenze; del resto poi fai come meglio credi, perchè così non posso durare.

Addio e grazie e credimi sempre con la maggiore stima

il tuo aff.mo amico
ADRIANO CECIONI

P.S. Domenica prossima vedrai nel *Fanfulla* un mio articolo che feci in risposta a quello del Martini. Il mio scritto non verrà pubblicato per intero perchè il Martini mi fece domandare il permesso di scorcirlo, adducendo la ragione che fra il mio articolo e la sua risposta si occuperebbe quasi tutto il giornale. A me del resto poco importa, perchè ho fatto quell'articolo per punto d'impegno.

XXXI.

Adriano Cecioni a Giosuè Carducci

1 ottobre 1882.

Carissimo Carducci,

Se dovessi ringraziarti non saprei come cominciare, tanta è la gratitudine che sento per te dell'occasione che mi procurasti colla presentazione del Sommaruga. Sempre più mi convinco che non c'è nulla di più sciocco e stupido che il far delle teorie. Tanto il bene come il male giungono quasi sempre inaspettati. Il rifiuto dello Zanichelli, che fu per me un dolore, genera un bene, e di questo bene devo tutta la gratitudine a te, mio carissimo Carducci. Chi leggesse solamente fin qui crederebbe che si trattasse di una grande fortuna; ma vi sono dei casi in cui non cinque, ma un solo franco rappresenta una fortuna. E quando un uomo, in mezzo a tanto lusso e spreco di denaro che si fa sulla terra, torna a casa senza un centesimo, dopo aver cercato inutilmente dalla mattina alla sera da lavorare per una lira, se vicino all'uscio di casa trova per terra cinque lire, egli riguarderà questa somma come una grande fortuna.

Io che nuoto da tanto tempo in pessime acque, sempre in affanno

e senza mai sapere se da questa burrasca uscirò salvo o calerò a fondo, considero una fortuna ciò che per altri è niente; e quanto più grave è il pericolo che mi minaccia, tanto maggiore mi sembra l'aiuto che mi solleva. Il giorno in cui tu conducesti al mio studio il Sommaruga mi trovavo in uno di quegli imbarazzi a cui non posso pensare senza orrore. Lascio immaginare a te il bene che mi recò la sua persona quando mi diede dugento lire.

Suppongo che lo avrai già visto e che egli stesso ti avrà detto che il suo acquisto non si limitò alle due figurine fissate in tua presenza, ma che si estese alle altre quattro che erano nello studio bell'e fatte; sicchè sei figurine, due delle quali si combinò che gliele avrei mandate la sera stessa all'albergo, come feci, e le altre quattro gliele spedirò appena sarà ritornata una di esse dalla fornace, cioè nella settimana.

Egli, nel concludere questo affare, mi diede come ti ho detto, dugento lire e appena gli avrò spedito le altre quattro mi manderà spero il resto del denaro.

Oltre alle sei figurine comprate, egli mi propose di farne altre, alle quali si sarebbe assegnato il prezzo di cento lire l'una; e se qualcuna di esse venisse a costare di più, egli aderirebbe volentieri a darmi un aumento. Mi promise cento lire al mese e in capo a qualche tempo avremmo regolato il conto, cioè tante figurine consegnate e tante avute in denaro, per quindi mettere in regola la differenza.

Ora io non mi ricordo bene se la proposizione delle cento lire al mese fosse per le figure da eseguirsi o comprendesse anche le quattro che gli spedirò fra giorni. Ammesso il caso che fosse così, abbi la bontà di pregarlo a fare un'eccezione per queste quattro, perchè il mio bisogno è tale che se egli me le pagasse, come credo, al loro arrivo, mi farebbe uno di quei piaceri da non potersene fare un'idea.

Guarda, caro Carducci, di persuaderlo, eccitalo a favor mio. Egli mi pare un buon giovane. Oh! se potessi finire questa vitaccia e fosse concesso anche a me di godere un poco di pace. Egli prese anche due o tre disegni del tuo busto ma questi non sono stati pagati.

Se al tuo ritorno passi da Firenze guarda, caro Carducci, di trovare un momento per dare una scappata al mio studio.

Grazie di nuovo grazie infinite, caro Carducci.

Il tuo obblig. aff.mo
ADRIANO CECIONI.

P. S. Rammentati di quel volume che mi promettesti.

XXXII.

Adriano Cecioni al prof. Guido Mazzoni

1 novembre 1884.

Carissimo Signor Mazzoni,

Ho ricevuto la sua lettera in questo momento e la ringrazio tanto. Non posso dirle quanta consolazione mi hanno recato la sua lettera e quella del Ciacchi. L'idea di poter mandare il mio Giorgio all'Università mi tiene allegrissimo.

Ieri andai subito dall'Airoli, il quale mi lesse la lettera che aveva ricevuto dal Ministero, e mi disse che egli era più che contento di quanto in essa lettera era dichiarato. Mi promise che avrebbe risposto subito, dichiarando che le cose erano state fatte benissimo, che la signora Collalto era stata accomodata benone, e che egli vedeva con piacere la mia creatura in quell'Istituto.

Dunque, se l'esito dipendeva da lui, la cosa dovrebbe considerarsi come fatta. Fui anche a casa della signora Marianna, la quale non cessava di rallegrarsi meco, ripetendo ogni momento: « Ci ho proprio piacere che lei entri nel nostro Istituto ».

Creda, caro signor Guido, ch'io non so come fare a significarle la mia riconoscenza; lo stesso dico per il Biagi.

Del Martini non posso dir altro, che è stato per me un gran Martini! ed io saprò dimostrargli la mia gratitudine.

Grazie infinite gentilissimo signor Mazzoni. La prego di salutare distintamente la signora Nella, di baciare il bambino e di salutare Beppe; e Lei mi creda, con grande stima e infinita gratitudine,

suo affezionatissimo
ADRIANO CECIONI.

P. S. La prego di ringraziare i Signori Martini e Biagi dei loro saluti, che ricambio con molta gratitudine.

XXXIII.

Adriano Cecioni al prof. Guido Mazzoni

Firenze, 4 gennaio 1885.

Carissimo Signor Mazzoni,

La sua lettera, ricevuta oggi, mi ha fatto molto piacere. Io non ho l'abitudine di stare nell'etichetta dei biglietti; ma sotto l'impressione del bene ricevuto da Lei, dal Martini e dal Biagi, feci un'eccezione, mandando le tre carte nell'occasione del Capo d'Anno. Avrei preferito scriverle, ma non lo feci perchè lettere di tal genere mi riescono poco o punto.

Ricevei la sua graditissima lettera, che mi tranquillizzava sul mio posto; non Le risposi perchè temei di produrle brutta impressione, dicendole che, mentre ero consolato di vedere ormai assicurata la mia nomina, avrei desiderato che lo stipendio fosse un poco più appannato; prima, perchè alla mia età non c'è più da discorrere di far carriera, poi, perchè credo di non essere fra quelli che tirano la vita a lungo. Del resto io sono più che contento, e mi sento finalmente tranquillo.

Giorgio ha letto la sua carissima lettera prima di me, e per la grande stima e l'affetto che *veramente* Le conserva, m'incarica di dirle tante cose. Egli è nel suo centro studiando le lettere.

Arrivederla, gentilissimo signor Guido. La prego, anche a nome di mia moglie, di salutare tanto la signora Nella, e di dare un bacio al suo piccino.

Gradisca una sincera stretta di mano, e mi creda

Suo aff.mo

ADRIANO CECIONI.

P. S. La prego di salutare Beppe, la signora Enrichetta e tutta la sua famiglia.

XXXIV.

Ferdinando Martini a Adriano Cecioni

8 febbraio 1885.

Mio caro Signore,

Io le debbo una risposta da parecchie settimane, ed Ella mi abbia per iscusato del ritardo, al quale fui costretto dalle molte occupazioni, e, recentemente, da un lutto domestico che Le è noto. Son lieto di aver potuto far qualcosa per Lei, del cui ingegno io sono da un pezzo, Ella

lo sa, caldo estimatore; nè Ella mi deve ringraziamenti perchè io ho procacciato, insieme col benefizio suo tenue, il molto benefizio all' Istituto.

Verrò presto a Firenze e mi prometto di stringerle la mano allo studio. Intanto mi conservi la sua benevolenza e mi creda

aff.mo suo
MARTINI.

XXXV.

Adolfo Bartoli a Telemaco Signorini e altri

18 luglio 1886.

Illustri e cari Signori,

Quel poco che mi è stato conceduto di fare, per il figliuolo del nostro amato e compianto Adriano, non meritava davvero i loro ringraziamenti. E di quel poco, a ogni modo, io sono oggi larghissimamente ricompensato, colle parole che a loro è piaciuto rivolgermi: parole che mi sono penetrate nel cuore, e delle quali porterò sempre la più dolce memoria.

Mi permettano, egregi signori, di offrir loro, con tenuissimo ricambio a tanta cortesia, la mia più devota amicizia, mentre ad ognuno di loro mando un affettuoso saluto e stringo con riconoscenza la mano.

Dev.mo
A. BARTOLI.

Illustrissimi Signori:
Telemaco Signorini
Cristiano Banti
Odoardo Borrani
Alfonso Testi
Marco Kienerk

XXXVI.

Giosuè Carducci a Giorgio Cecioni

Caprile (provincia di Belluno) 27 luglio 1886.

Caro signor Giorgio,

Alla pregiatissima sua del 9, tardi rispondo: di che anche la data Le dirà la ragione.

Partecipe del suo dolore, intendo la incertezza del nuovo stato. La conforto a farsi animo; gli amici del Padre suo certo La aiuteranno.

Quanto a dare raccolti in un volume gli scritti del povero Adriano, bisogna prima di tutto, o trovare un editore che assuma l'impresa, o firme di associati sicuri che guarentiscano le spese. Altrimenti, glielo dico chiaro, sarebbe il caso di rimetterci, perchè in Italia si legge poco, e non ostante il nome del Cecioni, che in cose d'arte vuòl dir molto, le questioni artistiche interessano a un cerchio molto ristretto, e quel cerchio, non è di gente che possa essere munifica e magnifica. Trovato l'editore, e messe insieme le firme, bisogna pensare, non a una prefazione piena di frasi sentimentali; ma a una biografia del Cecioni, esatta, precisa, piena, con un catalogo delle opere sue e con le date ecc.: con un ritratto, con estratti di sue lettere famigliari ecc. Ecco, secondo me, il modo dell'edizione. L'editore sarebbe bene cercarlo in Firenze. Lo Zanichelli tentato, non risponde bene.

Il Chiarini mi disse dell'epigrafe da fare. L'epigrafe è un genere che io non amo e in cui *non riesco*. Nondimeno, se Ella ama che la faccia io mi proverò: ma occorre mi mandi la nota della nascita e della morte, e qualche altra data. Si ricordi che io avevo molto amore per suo Padre, ma l'ho praticato molto poco; onde molte cose non mi sono certe.

La saluto cordialmente. Nel prossimo mese sto qui sulle Alpi.

Suo aff.mo
GIOSUÉ CARDUCCI.

ELENCO

DELLE OPERE D'ARTE DI ADRIANO CECIONI

I. — Opere in Marmo.

1. — **La Madre** (1884).
Nella Galleria d'Arte moderna in Roma. Il gesso è nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

2. — **Abramo**.
Nella facciata della chiesa di S. Maria del Fiore di Firenze.

3. — **Sara e Isacco**.
Nella facciata della chiesa di S. Maria del Fiore di Firenze. Di questo gruppo e di quello sopra segnato, così scrive il prof. Augusto Conti a p. 29-30 (cfr. p. 46) del suo opuscolo: *Illustrazione delle Sculture e dei Mosaici sulla facciata del Duomo di Firenze*. Firenze, Succ. Le Monnier, 1887 : « Nel « *Piloncino,* che sorge alla *destra mano* di detta *Porta Sinistra,* è la Statua d'*Abramo* con l'ariete ai piedi, simboleggiante il sacrifizio imposto a quel Patriarca per figura dell'Uomo-dio sacrificato. Nel *Piloncino sinistro,* che s'erge dalla « parte opposta, è la statua di Sara, moglie d'Abramo, con « la statua del piccolo Isacco; e figurano la Madre del Nuovo « Popolo eletto, ed il Figliuolo che fu vittima volontaria « per placare la giustizia di Dio ».

4. — **L'Incontro per le scale** (1880).
Presso la famiglia. Riproduzione in bronzo nella Galleria d'arte moderna in Roma. Il gesso è nell' Accademia di Belle Arti in Firenze.

5. — **Il bambino col gallo** (1868).
Acquistato alla Esposizione del Salon a Parigi nel 1870 dal sig.r Stuart. Gesso acquistato dal negoziante Barbedienne di Parigi per la riproduzione in bronzo.

6. — **Giacomo Leopardi**.
Nella Pinacoteca del Campidoglio in Roma. Il gesso è presso la Biblioteca Marucelliana in Firenze.

7. — **Ritratto del figlio di Ernesto Rossi.**
Nella Cappella Rossi nel cimitero di S. Miniato, Firenze.

8. — **Ritratto della Signora Giovanna Bertòla** (1880).
Presso la medesima, Torino.

9. — **Primavera.**
Figurina in marmo.

10. — **Bambino.**

II. — Opere in Bronzo.

1. — **I Bambini Stuart.**

2. — **La sortita del padrone.**
Presso la sig.ra Giovanna Bertòla di Torino. In terra cotta è presso il dottor Angelo Orvieto.

3. — **La Lavandaia.**
Presso il dottor Enrico Castiglioni.

4. — **Traversando una pozza.**
Presso il barone Giorgio Levi.

5. — **Giosuè Carducci.**
Presso il suddetto. Il gesso è presso la sig.ra Giannetta Rosselli Nathan. In terra cotta presso il comm. G. Barbera, prof. G. Uzielli ecc.

6. — **Il bambino col gallo.**
Presso il dottor Salvadore Monselles. Riproduzione dell'opera in Marmo n. 5.

7. — **Un piccolo cane.**
Presso il dottor Salvadore Monselles.

III. — Opere in Terra cotta. (1)

1. — **Mazzini.**
Busto presso il sig.r Adriano Lemmi.

2. — **Mazzini.**
Progetto per Monumento presso la famiglia Cecioni.

3. — **Garibaldi.**
Progetto per un monumento presso la famiglia Cecioni.

4. — **Terra cotta.**
Presso il prof. Cristiano Banti.

5. — **Vento in Prua.**

6. — **Vento in Poppa.**
Presso il conte Giovannangelo Bastogi.

7. — **Michelangiolo.**
Presso il prof. Levantini Pieroni.

(1) Di ognuna di queste esistono più copie. Abbiamo indicato alcuni di coloro che le posseggono.

8. — **La moda.**
Presso il dottor Salvatore Monselles.

9. — **Il Solletico.**
Gruppo presso il dottor Salvadore Monselles.

10. — **Al Veglione.**
Presso i sig.ri Ettore e Amalia Levi.

11. — **Rebecca.**
Presso la sig.ra Emma Sforni Levi.

12. — **Uscita del padrone.**
Presso il dottor Angelo Orvieto.

13. — **Velata,** testa.
Presso il marchese Antonio Imporiali.

14. — **Mensola.**
Presso il sig.r Abramo Orvieto.

15. — **Leone.**
Presso la sig. Amalia Cantoni.

16. — **Spazzaturaio col giornale.**
Presso il prof. Levantini Pieroni.

17. — **Busti** del prof. Levantini Pieroni e della sig.ra Levantini Pieroni.
Presso i medesimi.

18. — **Un Angelo.**
Bozzetto presso la sig.ra Giannetta Rosselli Nathan.

19. — **Buon umore.**
Presso il dottor Angelo Orvieto.

20. — **I capricci della moda.**

21. — **Una Cocotte.**

22. — **La popolana Toscana.**

23. — **Cane accucciato.**
Presso il prof. Levantini Pieroni.

24. — **Avamposto Garibaldino.**

25. — **Bozzetto.**
Presso il marchese Giovanni Tolomei.

26. — **Spazzaturaio.**
Presso la sig.ra Amelia Cantoni.

27. — **Istruzione obbligatoria.**
Presso la sig.ra Paolina Levi.

28. — **Un incontro spiacevole.**
Presso il Marchese di Laiatico.

29. — **Busto della marchesa Vettori.**
Presso il prof. Cristiano Banti.

30. — **Autoritratto.**
Presso la sig.ra Levantini Pieroni.

31. — **Donna che ride.**

32\. — **Napoleone Giotti.** (1)
Caricatura.

33\. - **Yorik.**
Caricatura di Yorick, cioè del celebre giornalista Coccoluto Ferrigni.

34\. — **Attilio Regolo.**
Porta stecchini; altra caricatura di Yorick.

35\. — **Lamarmora e il Tamburo.**
Caricatura.

36\. — **Prof. Giovanni del Greco.**
Caricatura; presso il suddetto.

37\. — **Caricatura,** figura intera del prof. Levantini Pieroni.
Presso il medesimo.

38\. — **Caricatura.**
Presso il marchese Tolomeo Tolomei.

39\. — **Caricatura porta stecchini.**

40\. — **Caricatura.**
Presso gli Eredi di Telemaco Signorini.

Di molte altre caricature in terra cotta fatte da Adriano Cecioni non ho potuto trovare notizia.

IV. — Opere in Gesso.

1\. — **Il Suicidio** (1875).
Nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

2\. — **Re Umberto** (1878).
Presso la scuola Commerciale Femminile di Firenze. (Dono del comm. Edoardo Philipson).

3\. — **Progetto di Monumento a Vittorio Emanuele.**

4\. — **Progetto per il Monumento a Quintino Sella.**

5\. — **Ritratto.**
Catalogo dell'Accademia di Belle Arti in Firenze 1874 p. 9 n. 102.

6\. — **Uccisione.**
Bassorilievo presso l' Accademia delle Belle Arti in Firenze.

7\. — **Donna col cane.**

8\. — **Sara e Isacco.**

9\. — **La farfalla.**
Presso il prof. Michele Gordigiani.

10\. — **Popolana toscana.**

11\. — **Primi passi.**

12\. — **Visita al Cimitero.**
Bassorilievo presso l' Accademia di Belle Arti in Firenze.

13\. **Bozzetto per una pendola.**
Presso il sig.r Luigi Levi.

(1) Di queste e delle seguenti caricature vi sono copie non colorite ed altre colorite.

V. — Pitture a olio e in acquerello.

1. — **Spazzacammino.**
   Presso la sig.ra Giulietta Cántoni.
2. — **Bambina Bartoli.**
   Presso gli Eredi del prof. Adolfo Bartoli.
3. — **Telemaco Signorini.**
   Acquerello presso il comm. Tommaso Salvini.
4. — **In posizione.**
   Pittura a olio, 1874.
5. — **Soldatini di Carta,** 1876.
6. — **Le faccende di casa.**
7. — **Ritratto del pittore Giovanni Giorgio Vibert.**
   Presso il sig.r Mylius.
8. — **Caricatura.**
   Acquerello presso il prof. Cristiano Banti.
9. — **Artista in erba.**
10. — **Bettino Ricasoli.**
    Caricatura in acquerello presso la sig.ra Giannetta Rosseli Nathan.
11. — **Donna che legge il giornale.**
    Presso il dottor Salvadore Monselles.

IV. — Disegni.

1. — **I Macchiaioli al Caffè Michelangelo.**
   Caricatura presso gli Eredi di Telemaco Signorini.
   È riprodotta nel libro:
   ANNA FRANCHI. *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi,* Firenze, 1902, p. 18.
   Cfr. SIGNORINI TELEMACO. *Caricaturisti e caricaturati,* Firenze, 1903, p. 123.
2. — **Caricature** pubblicate, secondo un appunto trovato fra le carte del Cecioni, nel periodico inglese *Vanity Fair* nell'anno 1871-72. — **James A. Froude,** storico. — **Tom Hughes,** uomo di Stato. — **Dottore Quin,** chirurgo della Corte. — **Lord Cork,** pari d'Inghilterra. — **Lord Westmoreland,** pari d'Inghilterra. — **Lord Enfield,** Segretario per gli Affari Esteri. — **Dottor Cumming,** predicatore. — **Thiers Adolfo,** — **Collins,** romanziere. — **Bowles,** direttore del *Vanity Fair,* (più altri indicati soltanto per le loro qualità negli appunti citati sopra, cioè *poeta, professore,* ecc.

3. — **Caricature** donate a diversi o da fare secondo un appunto trovato fra le carte del Cecioni. **Cardinal de Mérode. — Scialoia Antonio. — Cialdini Enrico — Durando Giacomo — Della Rocca Giovanni — Cucchiari Domenico — Menabrea Luigi Federigo — Cibrario Luigi — Tecchio Sebastiano — Rebaudengo — Crispi Francesco — Mantegazza Paolo — Peruzzi Ubaldino — Sella Quintino — Medici Giacomo — Cugia Francesco — Bertolè-Viale Ettore — Pianell Giuseppe Salvatore — Cambray-Digny Guglielmo — Ponza di S. Martino — Card. Patrizi Luigi Bernardo — Cardinale Antonelli — Ferrari Giuseppe — Mancini Pasquale Stanislao — Minghetti Marco — Rattazzi Urbano — Lanza Giovanni — Nunziante Alessandro duca di Mignano — Visconti Venosta Emilio — Manzoni Alessandro — Jacini Stefano Natoli Giuseppe — Petitti Baglioni di Roreto Agostino — Correnti Cesare.**

N. B. Tre disegni originali delle caricature indicate ai N. 2 e 3 furono comprate dal prof. Cristiano Banti all'esposizione delle opere di Adriano Cecioni fatta dopo la sua morte e molti esistono presso la Famiglia di lui.

Il bibliofilo biasimerà certo il metodo promiscuo che ho seguito in questo libro per le note, alcune poste in fondo di pagina, e la massima parte in fine del libro. Senza volere esaminare quale sarebbe stato il metodo migliore, debbo dire che a ciò fui costretto dalle peripezie della pubblicazione, e dalle difficoltà incontrate per avere le notizie necessarie a compilare le note stesse. A questo fine, dopo avere consultato il De Gubernatis e altri dizionarî e libri moderni, italiani e stranieri, mi rivolsi ad amici in varie città d'Italia e dell'estero, mediant ecircolari a stampa, coi nomi degli artisti di cui si chiedevano alcune poche essenziali notizie, cioè: patria, data di nascita e data di morte, ove fossero defunti. Nonostante ciò, come vedrà il lettore, mi fu spesso impossibile di avere queste poche notizie, anche per artisti celebri, causa la riluttanza incontrata in parecchi di essi e nei parenti loro (a molti dei quali mi ero anche rivolto direttamente) a farmi avere i dati suddetti. Anzi ci fu perfino chi nettamente dichiarò di non volerli far conoscere. Mi sono prefisso poi di dare tali notizie per gli artisti soltanto, salvo poche eccezioni, sembrandomi questo indispensabile in un libro che intende costituire un documento per la storia del movimento artistico in Italia nella seconda metà del secolo XIX. Di quanto dico qui sopra si convincerebbe facilmente il lettore, se potesse vedere le numerose risposte avute alle circolari di cui sopra. Fra esse mi piace trascrivere la seguente di persona competentissima, cioè di Pasquale Nerino Ferri, ispettore preposto al Gabinetto dei Disegni e Stampe nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze, mandata alla Ditta Editrice:

Firenze, 16 agosto 1903.

Nel rinviare a cotesta Spettabile Direzione l' unito elenco di artisti moderni con quelle indicazioni che mi è stato possibile aggiungere, faccio plauso al lodevole ed opportuno pensiero, vedendo quanto sia difficile il poter trovare esatte notizie sulla patria e le date di nascita e di morte di artisti moderni, anche nei recenti dizionari biografici. Per gli artisti viventi sarà bene rivolgersi ad essi direttamente.

Con osservanza

Devotissimo
Pasquale Nerino Ferri.

Nella speranza che questo libro abbia una seconda edizione, prego il lettore d'inviarmi i dati biografici mancanti. Esso però non si spiegherà perchè soltanto di alcuni artisti e letterati si trovano, in questo libro, notizie alquanto estese. Le ho date solo per quelli che hanno esercitato un'azione speciale sui Macchiainoli, e in generale sull' arte della seconda metà del secolo XIX.

Noterò infine al lettore: I° che per trovare le indicazioni biografiche di un dato pittore si cerchi prima la pagina citata all' Indice Alfabetico dopo il di lui nome; e quindi la nota che corrisponde a quella pagina; II° che per alcuni artisti non ho potuto esser certo se vivono ancora.

p. 8. Adolfo Bartoli, professore di letteratura Italiana nell'Istituto Superiore di Firenze, nato a Fivizzano il 19 novembre 1833, morto a Genova il 16 maggio 1894.

p. 12. Giorgio Cecioni, figlio di Adriano, nato nel 1866; morì tre anni dopo il padre, nel 1889. Era impiegato alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

p. 16. Giuseppe de Nittis, pittore, nato a Barletta nel 1846, morto a S. Germain en Laye (Dip. della Seine-et Oise), il 22 agosto 1884.

p. 18. Diego Martelli, critico d'arte e letterato, nato a Firenze il 20 ottobre 1839, morto a Firenze il 30 novembre 1896.

Sensibilissimo all' opinione pubblica, il Martelli si sentiva indotto, per reazione, a sfidarla; talchè fra il suo animo delicatissimo e le sue azioni esterne apparve sovente la massima contradizione. Questo difetto, cui si aggiunse la smania della vita politica e la poca perseveranza, gl'impedirono di assicurare la sua fama con opere, le quali, dalla sua parola privata e pubblica e dai pochi scritti che ha lasciato, si può accertare sarebbero state ispirate ai più nobili sentimenti, piene di genialità e di spirito, e, cosa ormai rara, scritte in tersissima lingua italiana.

Non potevo tacere del Martelli, perchè la sua casa fu per molti anni insieme al caffè Michelangiolo, il convegno principale dei Macchiainoli, ed egli stesso fu uno dei principali oratori nelle loro discussioni private e pubbliche. — Vedi anche Ugo Ojetti, *Telemaco Signorini e i Macchiainoli fiorentini*, Estratto dalla *Rivista d'Italia*, fasc. X, 1901, p. 10 e 11.

p. 18. Telemaco Signorini, pittore e critico d'arte, nato a Firenze nel 1836, morto a Firenze il 10 febbraio 1901.

p. 18. Ugolino Panichi di Recanati, scultore marchigiano morto verso il 1870. Autore del monumento a Giacomo Leopardi in Recanati.

p. 29. Giovanni Meissonier (e non Messonier), nato a Lyon il 21 febbraio 1815, morto a Parigi il 31 gennaio 1891.

p. 29. Gustave Courbet, nato a Ornans (Doubs) il 10 giugno 1849, morto a la Tour de Peilz, sobborgo di Vevey (Svizzera) il 31 dicembre 1877.

p. 31. Orazio Ciacchi, amicissimo di Adriano Cecioni; fu nel 1877 Archivista Capo al Ministero della Pubblica Istruzione. Morì pochi anni fa.

p. 32. Ippolito Castiglioni, uno dei pseudonimi di Adriano Cecioni

p. 33. Enrico Nencioni nacque a Firenze il 1 gennaio 1837 e morì il 25 agosto 1896.

Benchè, come ho detto in principio, mi sia limitato in generale in queste note a dare brevissimi cenni biografici degli artisti, debbo fare un'eccezione per il Nencioni per due motivi.

In primo luogo egli esercitò un azione notevole sul movimento letterario e artistico italiano della 2ª metà del secolo XIX, come il più acuto e brillante recensore della letteratura inglese, e fu in stretti rapporti con tutti gl'intellettuali suoi coetanei, compresi i Macchiaiuoli, che intesero reagire contro lo spirito accademico di cui era infetta l'Italia, così nell'arte come nella letteratura. Rimando alle sue opere, di cui appena defunti fu incominciata una nuova edizione.

In secondo luogo solo la morte impedì al Nencioni di curare la stampa (che a mia preghiera aveva accettato), degli scritti di Adriano Cecioni, riconoscendone l'alto valore come documento per la storia del movimento artistico Italiano nel secolo XIX.

p. 33. Federigo Rossano paesista napoletano; vive a Napoli (agosto 1903).

p. 41. Aristodemo Costoli scultore, di Firenze, nato nel 1803; morto il 22 giugno 1871. Fu professore residente all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

p. 41. Enrico Presenti, architetto. Membro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 14 marzo 1869; morto il 18 dicembre 1872.

p. 41. Marco de Gregorio, pittore napoletano, morto da varî anni.

p. 43. Il Lamarmora nel 1871 difese i tamburi, soppressi nell'esercito italiano dal ministro Ricotti, come lo erano stati in altri eserciti europei. Fu errore credere che eccedesse quando diceva: «non si è fatto altro che creare e distruggere, per pòi creare e distruggere ancora». Questa è cosa pur troppo vera in Italia, e verissima per ciò che riguarda i tamburi. « Quando il tamburo batte » esclamava il Lamormora, « credo sieno ben pochi i militari i quali rimangono insensibili; tutti, più o meno, si sentono elettrizzare » Parole verissime, tant'è vero che il tamburo fu ristabilito poco alla volta in tutti gli eserciti che lo avevano abolito, compreso l'Italiano, ove fu riammesso nell'anno 1902.

Senza il tamburo, per i fanciulli sparisce anche il soldato L'esperienza lo ha dimostrato.

È vero che alcuni si augurano che sparisca fra i popoli lo spirito militare. *Io oggi* sono d'avviso radicalmente opposto, e ciò dico a onore di Lamarmora e dei tamburi — Vedi: *Quattro discorsi del General Lamarmora ai suoi Colleghi della Camera sulle condizioni dell'esercito italiano.* Volghera, editore, 1891.

p. 45. Domenico Morelli, pittore, nato il 4 agosto 1826 a Napoli, ivi morto il 30 agosto 1901. Nel 1869 fu nominato accademico nella R. Accademia di Belle Arti di Firenze.

p. 45. « stacco » leggi « stecco »

p. 45. Mariano Fortuny (e non Fortumuy), nato a Reus l'11 giugno 1838, morto a Roma il 24 novembre 1874. Paul Lefort ha eccellentemente definito l'arte del Fortuny. « L'interesse del soggetto è assolutamente nullo e sparisce davanti alla virtuosità della pratica. Poco o punta composizione, assenza di stile, assenza di carattere nei quadri; ma d'altra parte un'abilità di mano inaudita, guidata da una acuità di visione straordinaria; un'arte tale è una seduzione, una delizia per gli occhi, ma non parla, nè parlerà mai, nè alla mente, nè al cuore ».

Questo genere di pittura piacente al pubblico e quindi ai mercanti, ha esercitato un azione deleteria grandissima sull'arte della seconda metà del secolo XIX, spingendo molti artisti, sedotti dal successo, ma privi dell'ingegno del Fortuny, a cercar d'imitarlo. Ora però anche nel pubblico vi è una reazione in favore di un arte più sana e geniale. Fra i migliori imitatori del Fortuny citerò Edoardo Dalbono, Francesco Vinea, Tito Conti, e un'infinità di altri di vario valore. Perfino Francesco Paolo Michetti, specialmente nei suoi primi lavori, mostra di averne subito qualche influenza.

p. 47. Edoardo Zamacoïs, pittore spagnuolo, nato a Bilbao e morto nella guerra Franco-Germanica del 1870.

p. 47. Vibert (e non Wibert) (Jehan Georges) pittore francese, nato a Parigi il 30 settembre 1840, morto il 29 luglio 1902; fu uno dei fondatori della società degli acquarellisti. Fu valoroso soldato nel 1870.

p. 57. Paul Delaroche (e non De la Roche), pittore francese, nato a Parigi il 17 luglio 1797, morto ivi il 4 novembre 1846.

p. 57. Eugenio Delacroix, nato a Charenton Saint Maurice il 26 aprile 1798, morto il 3 agosto 1863.

p. 57. Stefano Ussi, pittore fiorentino, nato a Firenze nel 1822, morto ivi l' 11 luglio 1901 a 79 anni.

p. 57. Lorenzo Bartolini, nato a Savignano, presso Prato, l'11 gennaio 1777, morto a Firenze il 20 gennaio 1850. È uno dei pochi grandi artisti italiani del secolo XIX giudicati oltralpe con lode perfino eccessiva, per esempio da Enrico Delaborde quando scriveva nel 1855: (*Revue des deux Mondes;* Vol: XI, pag. 1268): « Bartolini a droit à la première place parmi le sculpteurs du XIX siècle ». Tutti convengono che esercitò un'azione utilissima contro i difensori accaniti dell'Accademismo classico; ma la sua scultura non è all'altezza delle sue idee. Sta fra mezzo alla scultura alquanto effemminata e manierata del Canova e il realismo.

Vedi ciò che dico nel presente libro, a pag. 101, del monumento Demidoff posto nel lungarno Serristori in Firenze.

p. 57. Francesco Hayez, pittore italiano, nato a Venezia nel 1791. morto a Milano l'11 febbraio 1882.

p. 57. Giovanni Ingres, pittore francese, nato a Montauban il 29 agosto 1780, morto a Parigi il 14 gennaio 1867.

pag. 71. Raffaello Sernesi, nato in Firenze il 29 dicembre 1838. Vo-

lontario garibaldino nella campagna del 1866, fu ferito al combattimento di Cimago e fatto prigioniero dagli Austriaci. Morì a Bolzano l'11 agosto di quell'anno in seguito all'amputazione di una gamba.

p. 71. Giuseppe Abbati nacque a Venezia intorno al 1830. Prometteva un forte artista, ma morso da un cane arrabbiato, finì miseramente la vita nel 1868 allo Spedale di Firenze.

p. 71. Ernesto Rayper, pittore, nato a Genova l' 1 novembre 1840, morto a Gameragna, presso Savona, il 5 agosto 1873.

p. 71. Alfredo d'Andrade, pittore e architetto e archeologo, gentiluomo portoghese, nato a Lisbona nel 1839. Membro dell' Accademia di Belle Arti di Firenze (26 dicembre 1870.) Vive (agosto 1903) a Firenze o nel castello di Pavone presso Ivrea.

p. 71. Alberto Issel, nato a Genova il 3 giugno 1848, ferito a Condino il 16 luglio 1866. Nel 1880 lasciò la pittura per l'arte applicata all' industria.

p. 71. Felice Giordano, pittore ligure.

p. 71. Silvestro Lega, nato a Modigliana (provincia di Firenze) nel dicembre 1826; morto a Firenze il 21 settembre 1895. Vedi nel presente libro p. 345. — Vedi anche Signorini Telemaco, *Per Silvestro Lega, Ricordo*, Firenze. G. Pellas, 1896.

p. 71. Stanislao Pointeau, pittore; vive (agosto 1903) a Pisa.

p. 71. « Resina, Rivara, Pergentina ». Per tacere di Resina, Rivara, da non confondersi con altro villaggio omonimo della provincia di Modena, si trova in quella di Torino, a 26 km da questa città sul torrente Malone. In quanto a *Pergentina*, propriamente *Piagentina*, esso è il nome che in antico aveva la regione che corrispondeva a quella della Firenze attuale compresa fra il viale Duca di Genova, la via Scialoia, la cinta daziaria lungo l'Affrico, e il Lungarno del Tempio. Il nome di Piagentina venne più tardi ristretto alla parte dell'anzidetta area più vicina all'Arno; regione la quale, prima del 1870, cioè dell'anno in cui Firenze divenne capitale provvisoria, era può dirsi quasi interamente deserta di case, salvo quelle della via Aretina. Ivi, fra i campi, era la via Piagentina, nome che oggi invece è dato alla via lungo il Mugnone, fra il lungarno del Tempio e la Barriera Settignanese, mentre la via Piagentina antica corrisponde all'attuale via fra Giovanni Angelico. Nel luogo corrispondente all'angolo di questa con l'attuale via Cimabue, era una delle poche costruzioni di quella regione, cioè la villa della Piagentina, con una iscrizione postavi in tempi relativamente recenti, in onore di Alberto della Piagentina, poeta contemporaneo a Dante, e traduttore della *Consolazione* di Boezio.

Per avere un'idea di quella regione quando vi andavano i Macchiaiuoli, si veda la carta dei contorni di Firenze a p. 742, del libro di Federigo Fantozzi, *Nuova Guida alla Città e Contorni di Firenze*, Firenze, 1842.

p. 73. Giorgio Enrico Lewes, poligrafo inglese, nato a Londra il 18 aprile 1817, e ivi morto il 28 novembre 1878.

p. 74. « mancava di ironia » Il Signorini qui erra del tutto. Il lettore

di questo libro avrà certo riconosciuto con qual potenza il Cecioni usava l'ironia. Il Signorini credeva emergere in essa perchè l'ironia sua era l'espressione del desiderio bernesco di mortificare gli altri, perfino nel loro aspetto fisico; la qual cosa non faceva mai il Cecioni, poichè egli non assaliva mai le persone, ma i principî che rappresentavano; e questo non poteva capirlo il Signorini, la cui malignità non indicava già animo cattivo, ma era opera d'arte.

p. 74. Giovanni Gericault (e non Gericauld) nato a Roma il 26 settembre 1791, morto a Parigi il 26 gennaio 1824.

Uno dei capo scuola francesi che rappresenta la reazione contro le teorie assolute del David, la cui arte è in armonia con le violenze, il dogmatismo e il classicismo della rivoluzione francese. Nell'arte del Gericault appare la ricerca costante del movimento e della vita, cioè il desiderio di riprodurre non soltanto le forme, ma anche le emozioni.

p. 74. Enrico Murger, nato a Parigi il 24 marzo 1822, morto ivi il 28 gennaio 1861. Lasciata la pittura, nella quale si sentiva mediocre, esercitò su di essa un'azione indiretta come storico della *bohème*, benchè questo epiteto si addica meglio al Champfleury. Murger ne fu piuttosto il poeta, idealizzando un ambiente in sostanza volgare e immorale, idealizzazione che entusiasmò e che entusiasma ancora grazie alla celebre opera del maestro Puccini.

p. 74. Edgardo Poe, nato a Baltimore il 19 gennaio 1809, e ivi morto il 7 ottobre 1849. Non spirò in una bettola, ma il 3 ottobre 1849 all'alba, i passanti lo raccolsero davanti la porta di una bettola, mentre si dibatteva in un ultimo accesso di *delirium tremens*. Portato all'ospedale vi morì quattro giorni dopo.

p. 74. Carlo Baudelaire (e non Beaudelaire), nato a Parigi il 9 aprile 1821 e ivi morto il 31 agosto 1867. Le stravaganze del Baudelaire dovute non solo a cause psichiche, ma alla connessione di queste con cause fisiche, (morì in una casa di salute colpito da emiplegia e afasia), non impediscono che si debba riconoscere la notevole azione che egli ha esercitato come poeta e critico sulla letteratura e l'arte francese, e anche straniera contemporanea. Aveva un senso estetico finissimo. Esaltò le qualità di Delacroix, di Wagner e di Monet, quando l'immensa maggioranza dei critici e del pubblico era loro contraria. Si legga per esempio il suo libro: *L' Art romantique*. Se pretendeva all'infallibilità, non credeva mai esser giunto alla perfezione; con difficoltà il tipografo riesciva a strappargli di mano le bozze di stampa col *buono a tirare*.

p. 74. « Proudhon » Telemaco Signorini non poteva scrivere un articolo senza nominare Proudhon di cui ammirava tutte le opere, compresa quella intitolata *Du principe de l' art et de sa destination sociale*. Ora in realtà la massima dei Macchiaiuoli era l'arte per l'arte. Invece Proudhon diceva (p. 371 ed. 1875, Paris) « Dans toute oeuvre d'art on doit considérer l' idée même de l'oeuvre, son but pratique, et en second lieu l'execution. » Ma al Signorini bastava che il libro del Proudhon fosse

in sostanza il panegirico del Courbet, uno dei capi scuola del realismo e che come tale il Signorini ammirava, mentre Proudhon ne ammirava i soggetti antiborghesi e irreligiosi.

p. 75. Cristiano Banti, pittore, nato il 4 gennaio 1824 a Santa Croce sull'Arno; vivente (agosto 1903).

p. 75. Raffaello Belliazzi (e non Beliazzi), pittore napoletano, nato il 9 decembre 1835.

p. 75. « Combes » e non « Comb ».

p. 75. Giovanni Boldini, pittore, nato a Ferrara il 1845. Vive da varii anni a Parigi (agosto 1903).

p. 75. Raffaello Sorbi, pittore, nato a Firenze il 24 febbraio 1844 vivente (agosto 1903).

p. 75. Salvatore Grita, scultore siciliano, nato a Caltagirone (prov. Catania) il 15 marzo 1828, Accademico della R. Accademia di Belle Arti il 12 dicembre 1903.

p. 76. Giorgio Kienerk, (e non Keinerk) pittore, nato a Firenze il 5 maggio 1869.

p. 76. Gatti Annibale, pittore fiorentino, nato a Forlì il 16 settembre 1827, vivente (agosto 1903); fu nel 1865 Accademico professore emerito dell' Accademia di Belle Arti di Firenze e accademico corrispondente delle R. Accademie di Belle Arti di Bologna, Modena, Urbino e Milano.

p. 77. Edoardo Borrani, pittore, nato a Pisa nell'agosto del 1834, prof. dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze ove tuttora dimora (agosto 1903). Le biografie di Edoardo Borrani e di Giuseppe de Nittis di cui parla qui il Signorini, sono quelle stampate in questo volume a p. 337.

p. 84. Mosso Francesco, pittore piemontese, nato a Torino il 29 gennaio 1848; morto a Rivalta il 31 agosto 1877.

p. 85. Claude Monet, pittore, nato a Parigi; vive ivi.

p. 86. Pissarro Cammillo, pittore, nato a Saint-Thomas (Antille Danesi) il 10 luglio 1830, morto a Parigi il 12 novembre 1903.

p. 86. Berta Morisot (e non Morizot) pittrice, nata a Bourges (Cher), vive a Parigi (agosto 1903).

p. 86. Giovanni Francesco Millet, pittore francese, nato a Gréville (dipartimento della Manche) il 4 ottobre 1815, morto a Barbizon (Seine et Marne), il 20 gennaio 1875.

p. 86. G. B. Corot, pittore, nato a Parigi il 28 luglio 1796; morto ivi, il 23 febbraio 1875.

p. 86. Giuseppe Mallord Guglielmo Turner, pittore, nato a Maidehone Caven Garden il 23 aprile 1775, morto a Chelsea (Londra) il 19 dicembre 1851.

p. 86. lin. 12 « Degas » e non « Degaz. »

p. 86. l. 13. « Tout est ephemére etc. » Geoffroy G., *La Vie Artistique*, 3.me serie Paris, 1894.

p. 86. l. 16. « L'impressionismo ecc ». Geoffroy. Geo opera cit., ivi p. 8 « la gran luce scolora i toni ecc. » Geoffroy G. Opera cit., ivi p. 37 « on nous fusille etc. » Geoffroy G. Opera cit. ivi p. 42.

p. 86. Edgard Degas, pittore e scultore, nato a Parigi il 19 luglio 1834.

p. 87. Giovanni Constable, nato a Cast Borghot contea di Suffolk l'11 giugno 1776, morto presso Londra il 31 marzo 1837.

p. 87. Linea 8 « Io so che l'esecuzione ecc ». G. Geoffroy. *La Vie Artistique* » 3.^{me} serie (1894) pag. 33-34.

p. **87.** Linea 22 e seg. «. 9 Tel 1881 ecc. » G. Geoffroy. *La Vie Artistique* 3.^{me} Serie (1892) p. 357-366.

p. **88.** (102) Ulisse Cambi, scultore nato a Firenze il 22 settembre 1807, morto il 7 aprile 1895. Fu professore residente all' Accademia di Belle Arti in Firenze.

p. **88.** Vincenzo Consani, scultore, nato a Lucca nel 1818, morto a Firenze il 29 giugno 1887.

p. **88.** Pio Fedi, scultore, nato a Viterbo il 7 luglio 1815, morto nel 1892.

p. **88.** Emilio Santarelli, scultore, nato a Firenze nel 1801, e ivi morto nel 1886.

p. **90.** Niccolò Barabino pittore nato a Sampierdarena presso Genova nel 1832, morto in Firenze nel 1891.

p. **90.** Gabriele Castagnola pittore genovese, membro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 14 marzo 1869; morto il 1° settembre 1883.

p. **90.** Antonio Cipolla architetto, membro dell'Accademia di Belle Arti in Firenze il 14 marzo 1870; morto nel 1874.

p. **90.** Augusto Rivalta, scultore genovese, nato nel 1838, prof. delle Scuole di Belle Arti in Firenze. Il Rivalta fu in Firenze con Adriano Cecioni alla testa della rivoluzione della scultura, iniziata dal Bartolini, coll'abbandonare l' imitazione accademica e pedante degli antichi per lo studio della natura e col cercare non di fare consistere l'opera d'arte nel copiare la riproduzione dell'emozione di altri uomini e di altri tempi; ma nel riprodurre le proprie emozioni nell'ambiente moderno. Sua qualità è la robustezza, che talora però non compensa la trascuratezza. Ma certo il *Cavour* da lui scolpito per la Banca d' Italia è il più bel monumento pubblico moderno che si veda oggi in Firenze.

p. 92. Ettore Ferrari, scultore, nato a Roma il 25 marzo 1894, prof. emerito dell'Accademia delle Belle Arti in Roma.

p. 92. G. B. Amendola, scultore di Napoli; espose a Venezia nel 1903.

p. 92. Emilio Gallori, scultore, nato a Firenze nel 1846, vivente (agosto 1903) a Roma; membro dell'Accademia di Belle Arti in Firenze il 12 dicembre 1881.

p. 93. Achille d'Orsi, scultore, nato a Napoli nell'agosto 1845; prof. onorario di quell'Accademia di Belle Arti.

p. 96. Emilio Marcucci, architetto, nato a Bibbiena (prov. d'Arezzo),

il 25 gennaio 1837, morto ivi il 30 dicembre 1890. Fu ispettore dei monumenti della prov. d'Arezzo. Egli in questa lettera allude al suo progetto per la facciata di S. Lorenzo, per il quale si veda a pag. 335 del periodico « *Il nuovo Osservatore Fiorentino* » *Periodico Critica Storica Artistica,* redatto da Pietro Franceschini.

p. 96. Giulio Monteverde, scultore, nato a Bistagno in Val di Scrivia (provincia di Genova) l'8 ottobre 1837.

p. 98. Enrico Pestellini pittore, nato a Firenze nel 1838, vivente (agosto 1903). Fu creato Accademico della R. Accademia delle Belle Arti di Firenze nel 1885.

p. 98. Giacomo Luigi David, pittore francese, nato a Parigi il 30 aprile 1748, morto a Bruxelles il 29 dicembre 1825.

p. 98. Antonio Canova, scultore, nato il 1 novembre 1757 a Possagno (provincia di Treviso) morto a Venezia il 12 ottobre 1822.

p. 101. Enrico Delaborde, pittore francese, nato a Rennes il 2 marzo 1811; morto nel 1890.

p. 107. Egisto Ferroni, pittore nato a Signa in Toscana nel 1835; vivente ivi (agosto 1903). Membro dell' Accademia di Belle Arti in Firenze il 13 marzo 1892.

p. 112. Vespasiano Bignami, pittore, nato nel 1841 a Cremona. Oggi professore a Milano nell'Accademia di Brera.

p. 122. Bennati celebre ciarlatano che fiorì in Italia nella metà del secolo XIX.

p. 122. Bartolommeo Bosco, celebre prestigiatore, nato a Torino nel 1793, morto a Dresda 1862. Basti citare questo. Soldato in Russia con Napoleone I cadde a terra gravemente ferito da un soldato, che si affrettò a svaligiarlo, credendolo morto e mentre era intento in quest' opera, il morto svaligiò il vivo.

p. 122. Miss Ella celebre cavallerizza.

p. 131. Edoardo Detaille pittore francese, nato a Parigi il 5 ottobre 1848.

p. 131. Pietro Benvenuti, pittore, nato ad Arezzo l' 8 giugno 1769; morto il 3 febbraio 1844.

p. 113. Guglielmo Ciardi pittore nato a Venezia nel 1864; vivente (agosto 1903).

p. 176. Rosa Ercole, scultore nato a Roma nel 1846; morto il 12 ottobre 1893.

p. 177. Moneta Girolamo scultore lombardo. Espose a Venezia nel 1887.

p. 177. Odoardo Tabacchi, scultore milanese, nato a Valgama (Como) il 19 dicembre 1831; vivente a Torino (agosto 1903).

p. 177. Tantardini Antonio, scultore lombardo, nato nel 1859; morto il 7 marzo 1879; fu nominato accedemico della R. Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1875.

p. 178. Gesnaldo Gatti scultore napoletano, allievo di A. Cecioni.

p. 185. Achille Bianchi, scultore lombardo, nato a Milano il 16 febbraio 1837.

p. 185. Borghi Ambrogio, scultore lombardo, nato a Nova, in Brianza, il 1 ottobre 1848, morto a Milano il 4 maggio 1901.

p, 187. Giacomo di Chirico, pittore, nato a Venosa (provincia di Potenza) nel 1845.

p. 190. Giovanni Fattori, pittore, nato a Livorno il 25 settembre 1828 professore dell'Accad. di Belle Arti in Firenze. Il lettore si meraviglierà di non trovare la biografia di questo artista fra quelle che il Cecioni fece dei Macchiaiuoli toscani, tenendo egli con Telemaco Signorini il primo posto fra essi. Se il suo disegno è talora trascurato, la sua pittura vive per due qualità eminenti, il sentimento giusto delle tonalità fisiche e la riproduzione efficace delle qualilà psichiche. Solo la morte impedì al Cecioni di scrivere la biografia del Fattori. I suoi quadri di seggetto militare sopravviveranno perchè caratterizzano nettamente l'artista e la sua epoca.

p. 199. Francesco Gioli, pittore, nato a Settimo (provincia di Pisa) il 29 giugno 1846. Vive in Firenze (agosto 1903).

p. 199. Stefano Bruzzi, pittore emiliano, nato l' 11 maggio 1835 vivente (agosto 1903).

p. 199. Vincenzo Cabianca, nato a Verona nel 1827, morto a Roma il 21 marzo 1902.

p. 199. Lemon, pittore inglese.

p. 204. Leroi, critico francese che ebbe fiere polemiche artistiche con Ferdinando Martini.

p. 199. Toma Giovacchino, pittore napoletano, nato a Galatina (Lecce) nel 1838, morto a Napoli nell'aprile 1896.

p. 204. Tullo Massarani, pittore e letterato, nato a Mantova nel 1826. Senatore del Regno.

p. 205. Giuseppe Bertini, pittore, nato a Milano nel 1825, morto nel 1896.

p. 205. Michele Cammarano pittore napoletano. Espose nella mostra di Venezia del 1887.

p. 205. Vertunni Achille, pittore, nato a Napoli nel 1826; morto a Roma.

p. 205. Gastaldi Andrea, pittore piemontese, nato a Torino il 16 aprile 1826; morto ivi il 3 maggio 1889.

p. 205. Vela Vincenzo, scultore, nato nel 1820 a Ligornetto (Mendrisio, Canton Ticino); morto ivi il 3 ottobre 1891.

p. 205. Alessandro Antonelli architetto, nato a Ghemme (prov. di Novara), morto a Torino il 18 ottobre 1888. Celebre quale costruttore della mole Antonelliana, mirabile per la sua arditezza e le sue qualità statiche, ma non certo per quelle estetiche.

p. 205. Rosa. Non so a qual Rosa alluda, qui il Cecioni se allo scultore Ercole Rosa, oppure al Cav. Gabriele Rosa di Brescia oppure

al comm. Pietro Rosa, Senatore del Regno, ambedue membri della Commissione generale per la IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino del 1880.

p. **207**. La polemica fra Adriano Cecioni, Ferdinando Martini ed Enrico Panzacchi, qui raccolta sotto il titolo *Arte e Critica*, è in sostanza la vecchia questione fra critici e artisti, cioè se i primi sono competenti o no per giudicare i secondi. Forse più accanito nemico dei critici, che non Cecioni, fu il Whistler. Quando nel 1887 questo insigne artista, la cui recente morte è stata universalmente compianta, ma che era allora deriso dai più, espose il suo *Notturno* alla Grosvenor Gallery, il Ruskin, il principe della critica artistica inglese, scrisse nella sua *Fors Clavigera:* « Ho visto e notato molte impudenze di sciocchi, ma non mi sarei mai » aspettato che un *farceur* venisse a chiedere 200 ghinee per aver scara- « ventato un pentolino di colori in faccia al pubblico ». Allorchè il Ruskin scrisse questo, il Whistler lo citò in tribunale, appassionando nella questione tutta l' Inghilterra intellettuale e ponendo i giudici in grandissimo imbarazzo; ma essi finirono per condannare il critico a un *farthing* di multa; e lo condannarono non già per la sostanza, ma per la forma insultante della critica; e il Whistler compiè la vendetta incastrando il farthing riscosso all' uscio del suo studio.

Certo vi sono dei critici valenti, ma in generale non sanno apprezzare se non che una data arte; vi sono poi critici d'altra specie che credono intendersi d'arte e che non ne capiscono nulla. Ma tale diversità di capacità e di giudizi è eguale pur fra i pittori. Così l' Ingres credeva che l'idea artistica dovesse essere fissata, prima di tutto, dalla linea; ed il Delacroix dal volume e dal colore. Quindi quello che era bello per l'uno, non lo era per l'altro, per quanto fossero grandi artisti ambedue. Infatti l' Ingres finì per odiare il Delacroix, al punto che un giorno, visto un quadro di questo, ma ignorandone l'autore, lo trovò ammirabile. Quando gli fu nominato il Delacroix, esclamò: « Il miserabile! E fa la sua pittura! » Delacroix dal canto suo diceva dell' Ingres e dei suoi scolari « Vogliono fare della pittura una dipendenza degli antiquari. Questa è una archeologia pretenziosa; non sono dei quadri ».

Nel fatto, tanto per i critici, quanto per gli artisti, le cose stanno così.

I critici pretendono discutere non solo l' impressione provata davanti un' opera d' arte, ma il tecnicismo con cui è dipinta o scolpita; e qui hanno torto, essendo cosa assai difficile che i non artisti possano parlare del processo tecnico con competenza, perchè esso è conosciuto bene soltanto da chi lo opera; ma del concetto che il quadro intende esprimere tutti debbono poterne discutere, nello stesso modo che tutti hanno il diritto di poter discutere di un' opera letteraria. Mentre però i giudizi sull' opere letterarie dipendono soltanto dall' indole e dalle credenze del lettore, quelli sull' opera d'arte dipendono essenzialmente da molteplici cause, cioè dall' opera d' arte stessa, dalle condizioni ottiche

dell' occhio dell' osservatore, dalle qualità trasmissive dei nervi ottici, e dallo stato cerebrale dei singoli individui, più o meno suggestionati dalle radiazioni celebrali altrui.

Quanto più nell' opera d' arte, qualunque ne sia il *là*, è grande l'armonia reciproca delle linee e quella reciproca del colore, tanto più essa riscuote unanime lode. Quindi grandi artisti di diversissime scuole possono facilmente piacere a moltissimi. La diversità che dipende dalle condizioni visive e cerebrali, individuali, spiega l' impossibilità, per grandi artisti, come l' Ingres e il Delacroix, di apprezzare in modo giusto e reciproco l'arte loro, e spiega pure come avvenga che critici di massima erudizione e fama possono dire cose universalmente ritenute strampalate. Così il Bodo attribuisce a Leonardo da Vinci un' *Assunzione*, che forse non tutti riterranno, come vorrebbero alcuni scrittori d' arte, una brutta copia di tedesca un quadro Italiano, ma che tutti riconosceranno subito per una mediocre imitazione dell' arte di Leonardo.

In conclusione, le riviste artistiche, fatte tanto da artisti quanto da etterati, essendo in gran parte essenzialmente soggettive, dovrebbero chiamarsi non *critiche*, ma *scusazioni d'arte*. In altri termini, ogni singolo critico dovrebbe limitarsi a parlare dell' impressione che ha provato e delle idee che quella impressione ha destato in lui. Si, è vero: vi sono molte opere d' arte che la grande maggioranza in ogni tempo, se non in ogni luogo della terra, ritiene belle; ma molto più numerose son quelle su cui le opinioni sono diverse, senza che vi sia la possibilità di accordarle fra loro.

Vedi ciò che dico in proposito nelle mie *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Iª serie IIª ediz., Torino 1896. p. LVIII-LXI.

p. **214**. Luigi Mussini, pittore, nato a Berlino il 19 dicembre 1813; prof. corrispondente dell' accademia di Belle arti di Firenze, morto il 18 giugno 1888.

p. **215**. *Eulalia Cristiana*. Statua in marmo di Emilio Franceschi scultore, nato a Napoli nel 1842. Membro dell' Accademia di Belle Arti in Firenze il 21 dicembre 1881. Morto il 2 gennaio 1898.

p. **215**. *Cum Spartaco pugnavit* — gruppo in gesso di Ettore Ferrari di Roma.

p. **216**. *Cavoli dopo la brinata* — quadro di Adolfo Tommasi di Livorno. — *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 102 N. 798.

p. **217**. Vincenzo Camuccini, pittore italiano, nato a Roma nel 1768; morto ivi il 2 settembre 1844.

p. **219**. *Fiera di Saluzzo* (Sec. XVII) — quadro di Carlo Pittara di Torino. — *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 91 N. 643.

p. **219**. *Cesare Borgia a Capua* — quadro di Gaetano Previati di Ferrara. — *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 92. N. 657.

p. **219**. *Una tentazione di S. Antonio* — quadro di Domenico Morelli di Napoli.

p. 219. Pio Bianchi (e non Blangui) di Torino. (Vedi *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 58).

p. 219. Gonin, pittore, nato a Torino il 10 settembre 1808, morto ivi il 14 settembre 1889.

p. 221. Edoardo Dalbono (e non Dal Bono) pittore, nato a Napoli nel 1843.

p. 221. Francesco Jerace, scultore, nato a Polistano (prov. di Calabria) nel 1853. Vive a Napoli (agosto 1903).

p. 226. linea 25 « Belliazzi e non Belazzi ».

p. 229. *Papa Silverio* — o più esattamente: *Deposizione di Papa Silverio* — quadro di Cesare Maccari di Siena. — *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 81 N. 477.

p. 229. *Vieta* — busto in marmo di Francesco Jerace di Napoli. *Cat. Esp. di Torino*, 1880 p. 39 N. 190.

p. 229. Giacomo Favretto, pittore, nato a Venezia l' 11 agosto 1849, morto ivi il 12 giugno 1887.

p. 245. Giovanni Costa, nato a Roma nel 1826; morto alla Marina di Pisa nel gennaio 1903.

p. 246. linea 9 « scultura e non qcultura ».

p. 233. *Autunno* — statua in gesso di G. B. Amendola.

p. 233. *Ostricaro* o meglio *A Posillipo* — bronzo di Achille d' Orsi di Napoli.

p. 233. *Pollaiolo* ossia *Venditore di Polli*, statua in gesso di Raffaello Belliazzi.

p. 233. *L' avvicinarsi della Procella*, gruppo in bronzo dello stesso.

p. 233. *Il giuoco della trottola*, di Augusto Rivalta.

p. 233. *La cicala*, statua in marmo di Giovanni Biggi.

p. 233. *Le sorelle di latte*, gruppo in gesso di Emilio Gallori.

p. 233. *La madre* e l' *Incontro per le scale*, di Adriano Cecioni.

p. 234. Antonio Varni, pittore, nato a Genova nel 1841.

p. 271. Adolfo Tommasi, (e non Alfonso), pittore, nato a Livorno il 25 gennaio 1851, fu nominato accademico della R. Accademia di Belle Arti in Firenze il 16 dicembre 1888.

p. 274. Luigi Gordigiani, maestro di musica, nato a Modena nel 1806, morto a Firenze il I maggio 1860.

p. 287. Per notizie sui Macchiaiuoli e sui loro intendimenti, vedi fra altri libri:

Cammillo Boito, *Scultura e Pittura d' oggi*. Roma, Torino, Firenze, Fratelli Bocca 1877.

Signorini (Enrico Gasi Molteni). *Le 99 discussioni artistiche*. Tip. dell' Arte della stampa, Firenze, 1877.

Telemaco Signorini. *Caricaturisti e Coricaturati al Caffè Michelangiolo*, Firenze, G. Civelli, 1893.

Anna Franchi. *Arte e Artisti Toscani, dal 1850 a oggi* Firenze, Fratelli Alinari, 1902.

p. **286.** Vito d'Ancona, pittore, nato a Pesaro il 12 agosto 1825, morto a Firenze il 9 gennaio 1884.

p. **300.** Carlo Markò il vecchio, pittore, nato a Leutschau nel 1790, morto a Lappeggi, presso l'Antella, il 20 novembre 1860: padre dei seguenti:

Carlo Markò il giovane, pittore, nato a Budapest il 22 gennaio 1822.

Andrea Markò, pittore, nato a Vienna nel 1826.

p. **303.** Giovanni Paganucci (1) scultore, nato a Livorno 1829; membro dell'Accademia di Belle Arti il 4 febbraio 1875, morto a Montevideo nel 1888, direttore dell'Accademia di Belle Arti di quella città.

p. **305.** Angelo Tricca di Borgo S. Sepolcro, nato nel 1817, morto nel 1884; celebre artista caricaturista e antiquario, di cui molti disegni sono al circolo degli Artisti di Firenze.

p. **305.** Ferdinando Buonamici, pittore, nato a Firenze l'11 maggio 1820, morto ivi il 2 marzo 1892.

p. **307.** Eleuterio Pagliano, pittore, nato a Casalmonferrato il 2 maggio 1826.

p. **308.** Gabriele Alessandro Decamps, pittore francese, nato a Parigi il 3 marzo 1803, morto a Fontainebleau il 22 agosto 1860.

p. **308.** Vittorio Avondo, pittore, nato a Torino l'1 agosto 1836, vivente ivi (agosto 1903) Direttore di quel Museo Civico.

p. **308.** Felice Barucco, pittore piementese.

p. **308.** Ernesto Bertea, pittore, nato a Pinerolo l'1 agosto 1256, (agosto 1903) vivente a Torino (Via arsenale).

p. **308.** Enrico De Triqueti, nato a Conflans (Dip. del Loiret) nel 1802; morto il 18 maggio 1874.

p. **308.** Federigo Pastoris (dei conti Pastoris di Casalrosso), nato ad Asti nel 1837, morto il 24 ottobre 1884.

p. **308.** Casimirro Teia, disegnatore piemontese e caricaturista, nato nel 1830 a Torino, morto nel 1897.

p. **308.** Costante Troyon, pittore francese, nato a Sèvre (Seine-et Oise) il 28 agosto 1810, morto a Parigi il 20 marzo 1865.

p. **308.** Il *Ghetto* del Signorini fu comprato per la Galleria d'Arte Moderna a Venezia.

p. **309.** Il *Novembre* ha destato ammirazione universale all'Esposizione di Venezia del 1903, al punto che uno dei più intelligenti critici d'arte viventi, Ugo Ojetti, dopo aver osservato che i morti tengono ivi in scacco i vivi, e dopo aver lodato Giovanni Costa, così scrive al Signorini e del *Novembre* ivi esposto:

« E nella sala Toscana gli risponde Telemaco Signorini, fratello del-
« l'anima e dell'arte sua, morto povero anch'egli e ribelle, ferito nel '59
« (ciò veramente non fu) e capo di quei Macchiaiuoli — del Banti, del
« Borrani e poi nella quiete di Pargentina del Lega, del Monadei, del-

(1) De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti contemporanei*. Lo chiama Luigi ma sarà il figlio. Giovanni lo chiama il Pera.

« l'Abbati, del Sernesi, del Fattori e del Cabianca, un altro morto ve-
« nerabile che quì, nella sala romana, espose il pensoso acquerello di
« Porto Venere — i quali rimontarono l'aria e la luce contro l'ombra
« e i fantocci dei Benvenuti, dei Bezzuoli, dei Mussini e dei Polastrini
« ben morti anche nella memoria. Gli risponde con un *Novembre* che, di-
« pinto trentatre anni fa, è ancora per la meravigliosa giustezza dei
« toni, la definizione dell'ora triste fra le nuvole e il fango, il più bel
« paesaggio di tutta la sala, se non di tutte le sale ».

p. **310.** Michele Tedesco, pittore, nato a Moliterno (prov. di Potenza) nel 1834, vivente a Napoli (agosto 1903).

p. **314.** Francesco Nenci, pittore nato ad Arezzo nel 1781, morto nel 1850.

p. **317.** Eugenio Fromentin, pittore e letterato francese, nato a la Rochelle il 24 ottobre 1820, morto ivi il 27 agosto 1876.

p. **317.** Giulio Breton pittore francese, nato il 1 maggio 1827 a Courrières (Pas-de-Calais).

p. **317.** Francesco Carlo Daubigny, pittore francese, nato a Parigi il 15 febbraio 1817 e morto ivi il 19 febbraio 1878.

p. **317.** Stewens cioè Stevens.

p. **320.** San Vitale, cioè il senatore Jacopo Sanvitale.

p. **321.** Adriano Cecioni ha posto Nino Costa fra i Macchiaiuoli. Intendiamoci : la parola *Macchiaiuolo* ha due significati ben distinti. Fra le molte definizioni che se ne possono dare prenderemo quelle del Cecioni stesso.

I[a] definizione: « I Macchiaiuoli, egli dice (v. p. 269) furono i primi
« che si diedero fra noi agli studi nuovi, e che cominciarono a cercare
« e studiare la vera cagione degli effetti, a forza di prove, o bozzetti
« appena macchiati, con le tinte locali dei diversi colori o toni, che ave-
« vano parte in un dato effetto; ed ora tentando un effetto di sole, ora
« di riflesso o di pioggia, elaboravano il modo di ottenere una giusta e
« propria divisione tra la luce e l'ombra, senza dar luogo a transazioni
« di sorta alcuna ». Fin qui il Cecioni. Per il Macchiaiuolo, aggiungerò io, il disegno è cosa secondaria, perchè il contorno, o meglio, la forma, deve risultare dal contrasto del chiaroscuro dei colori. Ora il Costa disegnava con la massima cura i suoi quadri prima di dipingerli, ciò che del resto fecero i Macchiaiuoli, veramente meritevoli di esser chiamati pittori, soltanto nel periodo della febbre macchiaiuola.

In secondo luogo il Macchiaiuolo, inteso nel senso ristretto, deve riprodurre, il vero in modo puramente obbiettivo, cioè copiando secondo la formula gretta del Bartolini : « copiate, copiate il vero », e non in modo subbiettivo o largo come il Delacroix che diceva dover l'arte essere una riproduzione di una emozione assolutamente personale. Con analogo concetto il Costa diceva sempre che egli cercava di riprodurre non quel che vedeva, ma quel che sentiva.

Ecco ora l'altra definizione di Macchiaiuoli data dal Cecioni (p. 295)
« I Macchiaiuoli si ritiravano al Caffè Michelangelo in Firenze dove par-

« lavano, discutevano e facevano gli appuntamenti per andare in cam-
« pagna a sfogare la passione dell'arte con nuovi studi e nuove ricerche,
« sempre fermi nel proponimento di esser veri, sinceri ed onesti ».

Nei Macchiaiuoli così intesi può esser compreso anche il Costa ed è per questo punto di contatto, per questa analogia di sentimenti che il Costa divenne in Firenze l'iniziatore della ribellione alla morbosa arte accademica, dominante allora non solo a Firenze, ma in tutta Italia; ribellione della quale i Macchiaiuoli furono gli essenziali autori. Ma poi, col tempo, nessuno di essi potè sottrarsi al proprio temperamento e tutti deviarono dalla macchia in vari sensi, usando un tecnicismo meno artificiale e più o meno personale, se non sempre produttore di opere di valore.

Ma ciò che distingue essenzialmente il Costa dai Macchiaiuoli, sia nel tempo che furono meritevoli di tal nome, sia quando cessarono di esserlo, è che in tutti prevalevano impressioni essenzialmente fisiche e materialiste, mentre nel Costa dominavano le impressioni psichiche o idealiste, ciò che spiega la grande ammirazione che le sue opere destarono in Inghilterra.

Un quadro rappresentante un tramonto nel plenilunio da lui fatto alla Marina di Pisa dal suo villino prospiciente il mare fu chiamato da lui « *animule vagule blandule* » perchè quell'aspetto aveva destato in lui la visione di anime vaganti sul mare biancastro; egli al suo quadro: *Un giorno di scirocco* amava dare il nome di « *Ultimo bacio del sole morente alla terra* »; e al quadro che è alla Galleria Nazionale di Roma quello di « *Ultimo bacio del sole alla pineta odorosa* ». Nel Costa un'impressione dei sensi risvegliava impressioni psichiche in continua evoluzione. Ciò spiega come egli rifacesse talora un quadro molte volte. Al quadro la *Ninfa di Fontainebleau* lavorò dal 1860 circa alla sua morte; cioè per oltre 40 anni, mutandogli continuamente nome: cioè *Ondina*, *Foglie d'Autunno*, *La France se renouvelle toujours*. Quando si vedeva annoverato fra i Macchiaiuoli intransigenti il Costa rispondeva col suo sorriso ironico: « Lasciateli un po' fare » oppure « Piuttosto brigante ». Erano sue massime: « Il fondo è il quadro »; « Il disegno è tutto ».

Le note alla biografia di Giovanni Costa riproducono notizie dovute alle cortesi informazioni della Signora Antonia, vedova dell'illustre pittore. Per maggiori notizie intorno a lui, rimando alla biografia del Costa, di prossima pubblicazione, compilata dalla signora Oliva Rossetti Agresti, nipote dell'illustre Dante-Gabriele Rossetti e del pittore Madocs Brown (?) e che già scrisse un cenno biografico del pittore.

p. **325**. Leighton Sir Frederick, pittore inglese, nato a Scarborough il 3 dicembre 1830, morto nel 1896.

p. **326**. Gaetano Chierici, pittore, nato a Reggio Emilia il 13 luglio 1838, vivente (agosto 1903).

p. **326**. Arnoldo Böecklin, pittore, nato a Basilea nel 1827, morto a Firenze il 16 gennaio 1901.

p. **326.** Emilio David, nato a Losanna il 25 febbraio 1824, morto a Roma il 27 novembre 1891. Studiò pittura prima a Ginevra, poi a Parigi allievo del Gleyre.

p. **326.** Francesco Gamba, pittore piemontese, nato a Torino nel 1881, morto .vi nel maggio 1887.

p. **326.** Francesco Podesti, pittore, nato ad Ancona il 21 marzo 1801, morto a' Roma il 9 febbraio 1895. Fu nominato accademico della R. Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1844.

p. **326.** Raffaello Casnedi, pittore, nato in Remo (provincia di Como) nel 1822.

p. **326.** Coghetti (e non Conguetti) cioè Francesco Bonvechiatti detto Coghetti, nato a Bergamo il 20 luglio 1802, morto a Roma il 20 aprile 1871. Fu primo maestro di Nino Costa.

p. **326.** Enrico Coleman, pittore, nato a Roma il 21 giugno 1846, ivi dimorante (agosto 1903).

p. **326.** Arturo Conti di Livorno. Architetto e pittore. Membro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 9 febbraio 1879, morto nel 1901.

p. **326.** « Obemank » Così si legge nella prima stampa di quest'articolo. Invano cercai notizie di questo artista, citato nel testo come grandissimo pittore. Chi poteca mai supporre quando si stampava il testo stesso, che quel nome dovesse correggersi, come mi disse la signora Antonia Costa, in Hobbema!

p. **326** - lin. 32-33 « *Brugnoletta* » e non « *Brugnaletta* ».

È così caratteristica l'origine di questo quadro che voglio riferire il racconto che me ne ha fatto la signora Antonia Costa.

Il Costa era nei boschi di Ariccia, cercando un soggetto per un quadro allorchè a un tratto gli apparve un uomo nudo con uno straccio davanti come il perizoma dei selvaggi e una specie di cappello sopra una foltissima chioma. A quella vista esclamò: « Come è bello quest'accidente! » Preso subito dalla voglia di dipingerlo, gli domandò di star fermo. L'altro gli rispose: « Non posso ». E Costa allora: « E che hai da fare? » L'altro non rispose, sedette e si mise a stiacciare nocciuole. Il Costa allora: « Come ti chiami? » « Brugnoletta ». Costa profittò della sua immobilità per dipingerlo senza che se ne accorgesse. A mezzogiorno Brugnoletta si alzò. Costa gli domandò: « Dove vai? » E l'altro: « Vado a pranzo ». Si alzò, sradicò un cavolo e lo mangiò; quindi sceso al torrentello sotto il ponte di Ariccia; ivi bevve due o tre manate di acqua, poi si sdraiò per terra a fare il chilo. Costa pensò: « Beato lui! non ha bisogno di nulla! Che mai potrei dargli? » E vedendo che aveva in mano una pipetta e che si era messo a fumare gli dette un poco di tabacco. Brugnoletta rispose con un sorriso dei suoi occhi piccoli e azzurri, scintillanti sotto la folta capigliatura, ma non fece un gesto nè pronunciò una parola. Il quadro del Costa è ora inInghilterra.

p. **326** - *Riposo dei Marinai sulla fine del Tramonto.* Quadro ora in Inghilterra.

p. 326 - *Le donne dell'Ariccia*, quadro presso la signora Antonia Costa.

p. 326 - *Barca peschereccia*. Il Costa non volle mai vendere questo quadro posseduto ancora dalla signora Costa.

p. 326 - *Donne che caricano due barche di legna* ossia *Donne sulla spiaggia di Porto d'Anzio*.

Questo quadro esposto a Venezia nel 1903 fu scelto a pieni voti dalla Giunta superiore d'Arte per la Galleria Nazionale.

p. 328. È certo cosa dolorosa ed incredibile che mentre nelle gallerie d'arte moderna in Roma ove abbondano più i quadri e le sculture mediocri che i capi d'opera, non vi sia nessuno dei dipinti principali del Costa, poichè ivi egli è rappresentato soltanto da un bellissimo ma piccolissimo quadretto che può sfuggire a chi visita quelle sale.

A Venezia quest'anno la Giunta superiore del ministero aveva scelto per essere acquistata dallo stato fra altre opere il quadro del Costa: « *Le donne che caricano le legna a Porto d'Anzio* ». Ma, come per altre opere il Ministro non ratificò l'acquisto, destinando il denaro che diceva mancante, all'acquisto di oggetti industriali. In seguito al tolle generale che ne seguì, dovè recedere da tale decisione; o meglio mantenne gli acquisti fatti, ma ne rimandò il pagamento all'esercizio 1903-04, impegno che il Ministro non può assumere, perchè contrario alla giurisprudenza del regime costituzionale come la Corte dei Conti.

p. 334. Penultimo capo-verso: « Louvre », leggi « Luxemburgo ».

p. 334. Lin. 24 « Cobianca » leggi « Cabianca ».

p. 340. Enrico Pollastrini, pittore, nato a Livorno nel 1818, membro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 14 settembre 1845; morto a Firenze l'11 giugno 1876.

p. 350. Giosuè Argenti, scultore, nato a Viggiù il 7 febbraio 1819, morto a Milano il 29 novembre 1901.

p. 350. Francesco Galletti, scultore, residente in Roma.

p. 355. Luigi Bechi, pittore, nato a Firenze nel marzo 1830. Vive a Firenze (gennaio 1904.)

p. 355. Carlo Ademollo, pittore, nato a Firenze nell'ottobre del 1825. Vive in Firenze.

p. 355. Amos Cassioli, pittore, nato in Asciano il 10 agosto 1832, morto a Firenze il 17 dicembre 1901.

p. 365. Lin. 22 « Gaudron » leggi « Gendron ». — Augusto Gendron, pittore, nato a Parigi nel 1818, morto ivi nel 1881.

p. 366. Giovanni Leone Gerôme, pittore, nato a Vesoul (dip. della Haute Saône) l'11 maggio 1824, morto a Parigi il 10 gennaio 1904.

p. 368. Belcour? Sia Berne Bellecour, nato a Parigi il 29 luglio 1838 e ivi vivente? (agosto 1903).

p. 371. Alfredo Sisley, pittore, nato a Parigi. Ivi vive (agosto 1903).

p. 371. Stanislao Enrico Rouart, pittore. Vive a Parigi (agosto 1903).

p. 371. Lodovico Napoleone Lepic, pittore..... .

p. 371. Gustavo Enrico Colin, pittore, nato ad Arras. Vive a Parigi (agosto 1903).

p. 371. Pietro Augusto Renoir, pittore. Vive a Parigi (agosto 1903).

p. 371. Stanislao Vittorio Eduardo Lepine, pittòre, nato a Caen nel 1836, morto a Parigi il 28 settembre 1892.

p. 373. Lettere di Adriano Cecioni, di Giosuè Carducci e di altri. Il presente volume doveva comprendere 300 pagine; esso invece si avvicina alle 500, nonostante che invece dell'epistolario completo sieno state stampate, con nostro vivo rincrescimento, poche lettere. Speriamo peraltro che l'esito favorevole di questo volume ci permetterà di compirlo con la pubblicazione di tutte le lettere omesse.

p. 375. (1) *Giuseppe De Nittis a Adriano Cecioni.* — Siamo stati incerti se pubblicare o no questa lettera familiare, piena, come le altre del De Nittis, oltrechè d'idiotismi pugliesi, di errori di sintassi e di ortografia. Al no ci consigliava un riguardo per l'autore; al sì, da un lato l'interesse artistico, talora grande che queste lettere presentano; dall'altro risultare da esse la miglior prova che le *Notes et Souvenirs* de Joseph De Nittis, pubblicati nella *Nouvelle Revue*, fascicoli del 15 aprile, 15 maggio e 1 giugno 1894, riuniti poi in un volume a parte, il tutto uscito in luce nel 1895, dopo la morte del sedicente autore, non potevano essere opera di lui, ma una compilazione fatta da altri, certo a solo scopo di lucro, su appunti scritti dal De Nittis e non certo destinati a vedere la luce.

In ogni modo, il fango che il detto libro intende gettare sul Cecioni è splendidamente distrutto dalla viva amicizia che ebbero per lui, come risulta dal presente libro, i migliori ingegni italiani, compreso il De Nittis stesso; il che appare in modo chiarissimo da tutta la corrispondenza fra i due Artisti. Ciò potrà facilmente riconoscere il lettore da questa e dalle altre lettere del De-Nittis, le quali ora diamo in luce dolendoci non poterle pubblicare ora tutte, e facendovi le minime correzioni possibili, cioè quelle che è supponibile avrebbe fatto il De Nittis stesso, e che si dovettero eseguire quando, col permesso dell'autore, ne furono stampate alcune nel *Giornale Artistico*, dopo averle tradotte in lingua corretta italiana.

p. 375. Nota (2) *Il Suicida.* — Varie persone si adoperarono perchè il Governo allogasse al Cecioni l'esecuzione in marmo di questo gesso; ma la cosa non riuscì, e fù quindi aperta una sottoscrizione a iniziativa di alcuni amici dell'Artista, la quale rimase insufficiente per le scopo prefisso; e quindi del *Suicida* esiste soltanto, oggi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, il solo gesso, acquistato nel 1891 da Pasquale Villari, allora Ministro della Pubblica Istruzione per lire mille. Sarebbe bene anzi, oggi che si conosce il vero concetto dell'artista, correggere la scritta « *Il Suicida* » in quella più propria « *Il Suicidio* ».

p. 383. lin. 24 « *Con le ginocchia della mente* »

Vedi Petrarca; canzone *Vergine bella che di sol vestita* ecc.

« Con le ginocchia della mente inchino » ecc.

p. 384. Nota (1) « Munckasky » leggi « Munkacsy » ossia Michiel Lieb detto Munkacsy, perchè nato a Munkacsy città dell'Ungheria, nel 1844; morto il 1 maggio 1900.

p. 384. Alessandro Regnault pittore francese nato a Parigi il 30 ottobre 1843 e morto il 19 gennaio 1871 nella battaglia di Buzenval.

p. 385. All'esagerato ed erroneo giudizio che il Cecioni dà qui dei francesi, risposi nell'articolo su lui (V. in questo libro a pag. 94). Aggiungerò qui, circa alle falsificazioni delle vivande, che molto di quello che dice qui il Cecioni è in gran parte vero. Si legga, per esempio, sull'adulterazione dei cibi in Parigi, l'articolo di Paul Délay: *Les falsifications alimentaires* nel *Correspondant* di Parigi del 25 febbraio 1903, anno 15. Ma, come dico a p. 94 queste falsificazioni si fanno in tutti i paesi e oggi vi sono tanto più grandi quanto più questi sono civilizzati.

p. 394. lin. ultima, nota « Tedesco (1) », leggi « Tedesco », cioè il pittore Michele Tedesco di cui vedi alla p. 310 e alla nota relativa.

p. 395. Lett. XVI — « *Giovanni Duprè al prof. Angelo de Gubernatis* ».

Ho pubblicato questa lettera per due motivi. In primo luogo la devozione che il Dupré mostra per il granduca Leopoldo II giustifica ciò che dice il Cecioni in questo volume a p. 146-147 circa la mancanza nel Duprè stesso degli spontanei sentimenti di patriottismo necessarî per fare un monumento nazionale italiano, quale quello del Cavour che sorge oggi in Torino. In secondo luogo, mentre Cecioni accenna alla riprovazione generale che ebbe il Dupré per aver fatto il ritratto del maresciallo Hainau, era equo riferire le ragioni, più o meno plausibili, che lo scultore ha creduto dover addurre a sua scusa.

p. 395. L'opuscolo menzionato da Giovanni Dupré era di Pier Leopoldo Cecchi, e aveva per titolo: *Il Vela e il Dupré*, e fu pubblicato la prima volta nella *Rivista Europea*, anno IV, vol. IV, fasc. 1 settembre 1873, Firenze. La lettera qui pubblicata, fu stampata la prima volta in detta *Rivista*, anno V, vol. I, fasc. 1 dicembre 1873, Firenze, pag. 175; e nel *Giornale Artistico*.

p. 400. lin. 14 « Digli » leggi « Di ».

p. 401. Emilio Marcucci, nato a Bibbiena il 25 gennaio 1837; morì ivi il 30 novembre del 1890. Fu ispettore dei Monumenti della provincia d'Arezzo. Fu anche distinto botanico.

p. 401. lin. 19 « il mio assassinio Laurenziano ». Si tratta qui dei progetti del Marcucci per la facciata di S. Lorenzo, di cui si hanno notizie nel libro di P. Franceschini: *Il nuovo Osservatore fiorentino*, app. 335-336.

p. 401. Lettera XXI. Nella mia lettera cui risponde il Marcucci gli narravo, come io, per tentare di sottrarre la Società Geografica, (presieduta da Cesare Correnti, uomo di brillante ingegno, ma a un tempo immaginoso e vano) all'indirizzo prevalentemente commerciale politico che ebbe per parecchi anni, avevo proposto una spedizione scientifica in Africa; gli dicevo come era stata nominata una commissione composta del comm.

Giacomo Malvano, dell' ing. Clemente Maraini e dello scrivente ; e come tosto io mi ero dimesso quando vidi pubblicata, nella *Gazzetta Ufficiale* del 27 marzo 1875, N. 72, una relazione redatta dall' ingegnere Maraini e firmata coi nostri tre nomi, benchè non ne avessi vista una riga. In essa si mirava in realtà, cosa cui io fui sempre recisamente opposto, di fare in Africa una spedizione commerciale politica. Mi accorsi che scopo recondito dell' impresa, era di fondare una grande colonia in Abissinia, cosa veramente folle e ispirata al Governo Italiano dal desiderio di calmare l' irritazione pubblica di tutta l' Italia, dovuta al contegno pusillanime da esso tenuto a Tunisi, e specialmente in Egitto, col ridicolo e sentimentale rifiuto di unirsi all' Inghilterra nell' occupare quella regione, ove l' influenza italiana era tuttora grandissima, ma ove presto scomparve in grazia dell' Inghilterra stessa, tosto che da sola riuscì a impadronirsene.

In questa campagna ebbi un energico aiuto in Sidney Sonnino (come risulta da lettere che a suo tempo pubblicherò) il quale riuscì ad obbligare Correnti a dimettersi, ma non a dare alla Società Geografica il savio indirizzo che avrebbe dovuto avere, cioè quello di aprire gli occhi al Governo nelle questioni coloniali, invece di esserne un umile ufficio e il triste consigliere.... e vi volle il disastro di Adua per ricondurla su miglior via, cioè sulla via propria ad attenuare più che fosse possibile l'errore commesso.

p. 417. Lin. 22. « La prego, anche a nome di mia moglie, di salutare tanto la signora Nella ».... La signora Nella è la moglie dell' egregio prof. Guido Mazzoni.

p. 417. Lin. 27. « La prego di salutare Beppe, la signora Enrichetta... » Le persone cui alludeva il Cecioni sono Giuseppe Chiarini e la sua signora.

APPENDICE

---

p. 22. lin. 29 e segg. — Le scarpe di vacchetta legate con due nastri, nell' esecuzione del gesso che oggi si trova all'Accademia di Belle Arti, e del marmo, furono dall' artista cambiate in semplici pantofole.

p. 165. Diego Rodriguez de Silva y Velasquez nato a Siviglia nel 1599, morto nel 1660.

p. 220 lin. 28 « Michet questiti in termini » leggi « Michetti in questi termini ».

p. 309. — Comm. Angiolo Cattaneo socio della *Promotrice*.

p. 373 — Secondo il programma di questa pubblicazione dovevano qui trovarsi i **Pensieri varî e frammenti** di Adriano Cecioni. Ma un attento esame di quanto precede ci ha dimostrato che quei pensieri e fram-

menti erano appunti presi dal Cecioni per servirsene nei suoi articoli stampati in questo libro. Quindi la loro pubblicazione a parte, sarebbe stata, salvo qualche pensiero politico socialista, una ripetizione inutile.

Se però ci sarà dato completare questo volume con un altro contenente l'epistolario del Cecioni di cui ora si pubblica piccola parte, uniremo ancora i pensieri politici di A. Cecioni.

p. 376. — Francesco Mancini, pittore napoletano nato il 23 gennaio 1829. Vivente a Napoli.

p. 379. lin. 12. — Giuseppe Tipaldi negoziante di quadri, oggi defunto.

p. 386. — Giuseppe Benassai, pittore di Reggio Calabria addetto alla fabbrica di maioliche e porcellane Ginori a Doccia presso Firenze, morto nel 1878.

p. 392. — Duprat. Forse Dupré Jules paesista nato nel 1812?

p. 397. Edoarco Manet, pittore e incisore, nato a Parigi nel 1832, morto ivi il 30 Aprile 1883.

p. 433. — Nota alla p. 33. Federigo Rossano, paesista napoletano, nato a Napoli, nell'agosto 1840; vivente ivi. Professore insegnante e professore onorario del R. Istituto di Belle Arti di Napoli.

p. 433. — Nota alla pag. 41. Marco De Gregorio, pittore napoletano, morto a Portici il 2 febbraio 1876.

p. 434. — « p. 45. Mariano Fortuny » leggi « p. 47 Mariano Fortuny ».

p. 435. — Nota alla p. 317. Stevens. Non mi è riuscito *chiarire* se si tratta di Giuseppe nato a Bruxelles nel 1819, o di Alfredo ivi nato nel 1828. Ambedue celebri pittori francesi.

p. 438. — Nota alla p. 92. Ettore Ferrari, nato il 25 marzo 1847, e non 1894.

p. 438. — Nota alla p. 92. G. B. Amendola, scultore, nato a Napoli, morto ivi. Professore onorario dell'Istituto di Belle Arti di Napoli. Espose a Venezia nel 1903.

p. 439. — Nota alla p. 178. Gesualdo Gatti, scultore, nato a Napoli, allievo di A. Cecioni. Professore onorario del R. Istituto di Belle Arti a Napoli.

p. 440 — Nota alla pag. 190. Mi è giunta, dopo stampato quanto precede, la seguente lettera di Giovanni Fattori.

« Caro Gustavo.

« Per debito di onestà devo dirti (perchè tu lo noti) se io sono divenuto artista con qualche poco di merito lo devo a Nino Costa ».

« Eccoti la vera storia.

« Costa venne a Firenze nel 1861. L'accompagnava certo Felice Tivoli, pittore, fratello di Serafino, ambedue feroci macchiaioli. Felice Tivoli mi presentò. Costa fu nel mio studio. Io allora lottava fra il realismo macchia e il romanticismo.

« Costa esaminò con molta cura tutte le mie manifestazioni arti-

che.... Dopo si voltò a me e mi disse (testuale): « tu hai un paro de ...... così » (pensa a l' atto delle mani), e aggiunse: « t' embrono! Vieni con me. »

« Non lo lasciai più. Faceva con lui delle lunghe passeggiate in campagna e stavo attento alle sue, dirò così lezioni. Amavo i suoi studi e suoi quadri.

« Venne il concorso Ricasoli: *Gli episodi della guerra del 59*. Domandai a Costa se dovevo concorrere, lì sul canto della piazza del Duomo, di faccia a Falchetto. Disse: « Concorri! ». Concorsi e vinsi, il mio quadro la *Battaglia di Magenta*, si può vedere qui nella Galleria moderna. Sente della pittura del Costa ed è una prova come io amava suoi consigli.

Tuo aff.mo amico
FATTORI »

Firenze, 17 febbraio 1904.

p. **440** — Nota alla p. 199. Toma Giovacchino, pittore napoletano, nato a Galatina (Lecce) il 1838, morto a Napoli il 12 gennaio 1891. Professore onorario e professore insegnante del R. Istituto di Belle Arti a Napoli.

p. **440** — Nota alla p. 205. Michele Cammarano, pittore, nato a Napoli, ove vive. Membro della R. Accademia. Risponde di essere alieno da ogni pubblicità.

p. **439**. « 113. Guglielmo Ciardi » leggi « p. 131 Guglielmo Ciardi. »

p. **440**. — lin. 13 « qualilà » leggi « quantità ».

p. **440**. — lin. 14 e 15 « suoi quadri di soggetto militare sopravviveranno « leggi » suoi quadri di soggetto militare sopravviveranno ».

p. **442**. — lin. 18. « *scusazioni* » leggi « *sensazioni* ».

p. **444**. — Arturo Moradei (e non Monadei), nato a Firenze il 31 maggio 1840, professore nell' Accademia di Belle Arti di Ravenna; morto in questa città il 7 ottobre 1901.

p. **445**. — Giuseppe Bezzuoli, pittore, nato a Firenze il 28 Novembre 1784, morto il 13 Settembre 1855.

p. **447**. — lin. 20 « poteca » leggi « poteva ».

p. **448**. — Nota alla p. 355, lin. 36 « 17 Dicembre 1901 » leggi « 17 Dicembre 1891 ».

INDICE ALFABETICO

DELLE PERSONE E DEI LUOGHI

INDICE DELLE MATERIE

PARTE I.

PARTE II.

Scritti e opere d'arte di Adriano Cecioni e polemiche varie.

AVVERTENZA

Gli errori di stampa di questo libro, e fra gli altri quelli dell' INDICE DELLE MATERIE, *non sono imputabili al Prof. Gustavo Uzielli, ma sono da attribuirsi al non esser giunti alla Tipografia, all'epoca stabilita, i caratteri di stampa, il che rese necessario di valersi di quelli della composizione tipografica già corretta dal Professore Uzielli.*